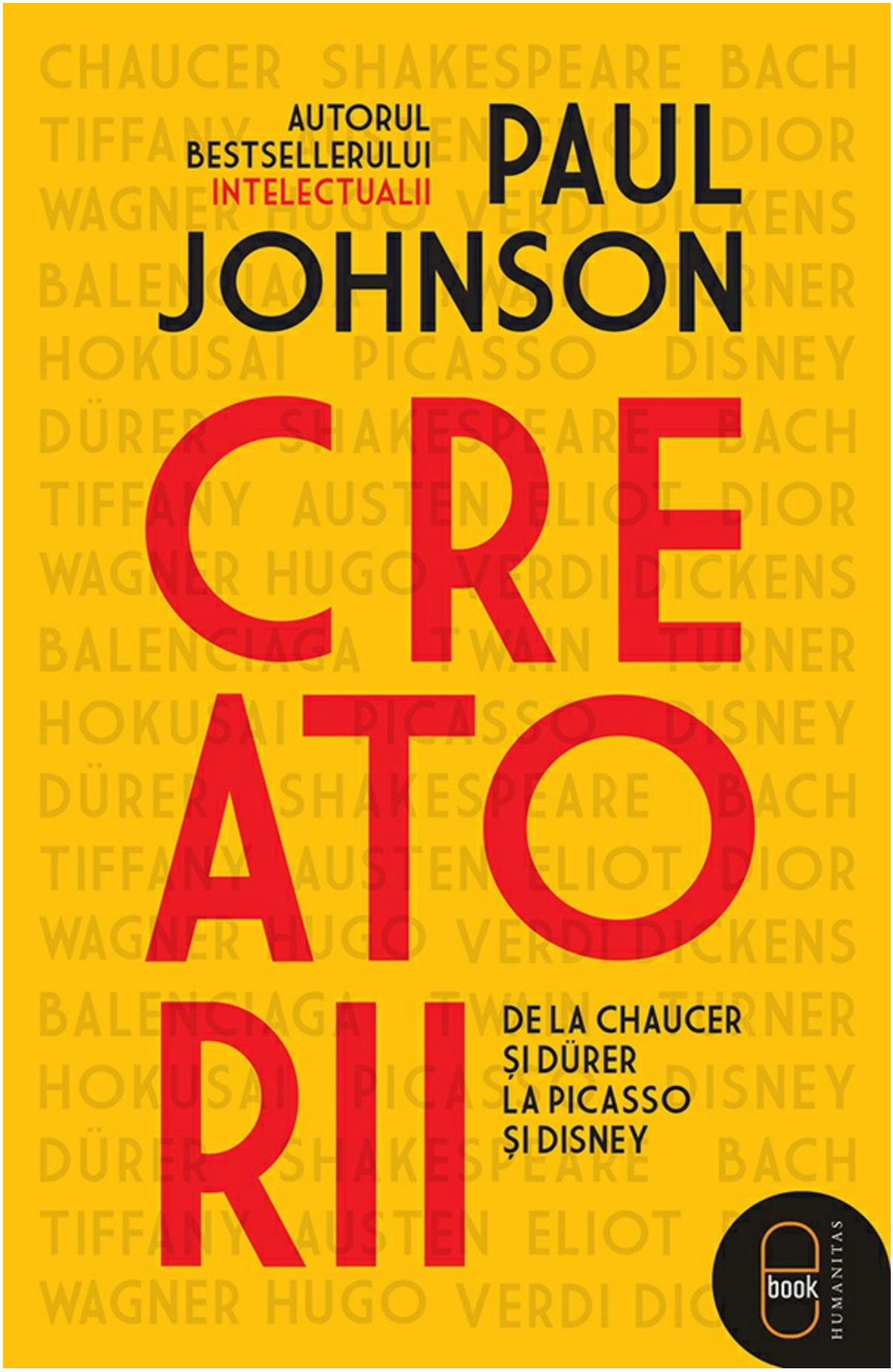
AUTORUL BESTSELLERULUI INTELECTUALII
PAUL JOHNSON
CREATORII
DE LA CHAUCER ȘI DÜRER LA PICASSO ȘI DISNEY
book HUMANITAS

Paul Bede Johnson (născut în 1928 la Manchester) este un bine-cunoscut ziarist şi istoric englez. A studiat la Stonyhurst College, apoi la Magdalen College (Oxford). S-a afirmat ca jurnalist în anii ’50, la *The New Statesman*. În anii ’70 a început să aibă concepţii tot mai conservatoare; pe fundalul problemelor economiei britanice, s-a opus mişcării sindicale. Susţinător al lui Margaret Thatcher, a devenit unul dintre consilierii ei şi i-a scris o serie de discursuri. Din 1981 până în 2009 a deţinut o rubrică în *The Spectator*. S-a preocupat de problemele şi evenimentele care indicau, în opinia sa, declinul general, de la educaţie la practicarea religiei şi comportamentul social. A scris regulat în *The Daily Telegraph* şi într-o serie de publicaţii americane (*The New York Times*, *The Wall Street Journal*, *Commentary*, *The National Review*). În anul 2006, Johnson a primit din partea preşedintelui George W. Bush The Presidential Medal of Freedom.

Autor prolific, a abordat cu talent şi vervă cele mai diverse subiecte. Printre titlurile sale se numără: *The Offshore Islanders: A History of the English People* (1972), *Elizabeth I: A Study in Power and Intellect* (1974), *The Life and Times of Edward III* (1974), *Pope John XXIII* (1975), *A History of Christianity* (1977), *Ireland: A Concise History from the Twelfth Century to the Present Day* (1981), *Pope John Paul II and the Catholic Restoration* (1982), *A History of the Modern World from 1917 to the 1980s* (1983; *O istorie a lumii moderne*, Humanitas, 2003; reed. 2005, 2014), *A History of the Jews* (1987; *O istorie a evreilor*, 2005; Humanitas, 2015), *Intellectuals* (1988; *Intelectualii*, Humanitas, 1999; reed. 2006, 2011, 2015), *To Hell with Picasso and Other Essays* (1996; *La naiba cu Picasso şi alte eseuri*, Humanitas, 2012), *A History of the American People* (1997), *Napoleon* (2002), *The Vanished Landscape: A 1930s Childhood in the Potteries* (2004; *Peisajul dispărut. Anii copilăriei mele*, Humanitas, 2013), *Creators: From Chaucer and Dürer to Picasso and Disney* (2006; *Creatorii: De la Chaucer şi Dürer la Picasso şi Disney*, Humanitas, 2019), *Churchill* (2009; Humanitas, 2017), *Jesus: A Biography from a Believer* (2010; *Viaţa lui Isus povestită de un credincios*, Humanitas, 2012), *Socrates: A Man for Our Times* (2011; *Socrate. Un om pentru timpurile noastre*, Humanitas, 2013), *Darwin: Portrait of a Genius* (2012; *Darwin. Portretul unui geniu*, Humanitas, 2018), *Mozart: A Life* (2013; *Mozart. O viaţă*, Humanitas, 2015), *Stalin* (2014; Humanitas, 2014).

PAUL JOHNSON

CREATORII

DE LA CHAUCER ȘI DÜRER LA PICASSO ȘI DISNEY

Traducere din engleză și note
de Anamaria Schwab

Paul Johnson
Creators: From Chaucer and Dürer to Picasso and Disney
Copyright © 2006 by Paul Johnson
Published by arrangement with HarperCollins Publishers
All rights reserved.

© HUMANITAS, 2019, pentru prezenta versiune românească (ediţia digitală)

ISBN: 978-973-50-6654-3 (epub)

EDITURA HUMANITAS
Piaţa Presei Libere 1, 013701 Bucureşti, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro
Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro
Comenzi telefonice: 021.311.23.30

Cuprins

1. Anatomia pasiunii creatoare
2. Chaucer: Un om de rând din secolul al XIV-lea
3. Dürer: Cum miroase tuşul gravorului
4. Shakespeare: Un uriaş pe care nu-l cunoaştem
5. J.S. Bach: Genetica orgii
6. Turner şi Hokusai: Apocalipsul acum – şi altcândva
7. Jane Austen: Ne alăturăm şi noi doamnelor?
8. A.W.N. Pugin şi Viollet-le-Duc: Goticul pentru toţi
9. Victor Hugo: Un geniu fără minte
10. Mark Twain: Cum să spui o anecdotă
11. Tiffany: Vedere prin sticla fumurie
12. T.S. Eliot: Ultimul poet cu ghetre
13. Balenciaga şi Dior: Estetica unei butoniere
14. Picasso şi Walt Disney: Mai este loc pentru natură în lumea modernă?
15. Metafore în laborator
Note

1
Anatomia pasiunii creatoare

În 1988 am publicat un volum intitulat *Intelectualii*; am analizat această categorie şi m-am oprit la 12 exemple de intelectuali, în tot atâtea eseuri. Volumul reprezintă un studiu critic axat pe discrepanţa dintre idealurile intelectualilor şi comportamentul lor în viaţa publică şi privată. Defineam acolo intelectualul ca pe o persoană care pune ideile mai presus de oameni; cartea s-a bucurat de succes şi a fost tradusă în mai multe limbi. Totuşi, unii critici m-au acuzat de maliţiozitate, dat fiind că discutam despre latura mai degrabă negativă a unor oameni de altfel foarte inteligenţi şi talentaţi. De ce nu insistasem mai mult asupra dimensiunii creative şi eroice a elitelor? Cartea de faţă, *Creatorii*, este inspirată de volumul anterior, analizând destinul unor oameni care s-au dovedit extrem de originali în domeniile lor de activitate. Dacă mai am zile, sper să pot completa trilogia cu încă un titlu, *Eroii*, care va trata subiectul celor ce ne-au îmbogăţit istoria prin carierele lor de excepţie, prin actele de curaj sau prin calitatea lor de conducători.

Creativitatea este, cred eu, o trăsătură intrinsecă fiinţei umane. Suntem cu toţii copiii unui Dumnezeu atotputernic. Dumnezeu se defineşte în mai multe moduri: este omnipotent, atoateştiutor şi atoatevăzător; este, de asemenea, veşnic; e judecătorul suprem şi sursa absolută de dragoste, frumuseţe, dreptate şi fericire. Mai presus de orice, este creatorul tuturor lucrurilor. El a creat universul şi pe cei care îl populează; când ne-a creat pe noi, ne-a făcut după chipul şi asemănarea Lui, ca personalitatea şi însuşirile Lui să se reflecte, fie şi palid, în mintea, în trupul şi în sufletul nostru nemuritor. Prin natura lucrurilor, suntem la rândul nostru nişte creatori. Cu toţii suntem capabili de creaţie, într-un fel sau altul. Aş spune că actul creaţiei ne face extrem de fericiţi, chiar dacă în cazul nostru este vorba de un act umil şi mărunt. Eu mă consider de două ori norocos, fiindcă Dumnezeu mi-a dat nu doar darul scrisului, ci şi talent la desen şi la pictură. Mi-am câştigat existenţa scriind, iar imaginile pe care le-am creat pe hârtie sau pe pânză au reprezentat surse de extraordinară plăcere de-a lungul timpului. Ori de câte ori mi se întâmplă ceva rău sau mă simt descurajat, mă izolez în studiu sau traversez grădina spre atelierul meu, găsindu-mi liniştea în actul creaţiei. Mai mult decât orice altă activitate, creaţia e un remediu împotriva neajunsurilor cotidiene. Mă pot considera norocos şi pentru că sfera mea de lucru ţine de domeniul „creativ“ şi-mi furnizează dovezile palpabile ale lucrurilor pe care le-am realizat până acum: peste 40 de volume publicate, nenumărate articole apărute în reviste şi ziare şi zeci de mii de desene, acuarele şi picturi. Alte forme de creaţie au rezultate mai puţin vizibile. Putem crea, de exemplu, o afacere. Afacerea este o formă de creaţie care ne satisface în foarte mare măsură pentru că le oferă şi altor oameni slujbe; le oferă, de asemenea, ocazia de a crea la rândul lor. Mai mult, o afacere e vizibilă, dat fiind că se desfăşoară într-un grup de clădiri, pe o suprafaţă extinsă de teren sau are ca rezultat o serie de produse vândute în magazine şi întrebuinţate de masele largi. Sunt însă forme de creativitate care nu pot fi văzute, auzite sau observate în mod direct. Fostul meu editor, Kingsley Martin, mi-a spus la un moment dat următoarele: „Eu nu am copii. Am făcut însă trei grădini pornind de la zero. Două dintre ele au dispărut deja şi probabil că va dispărea şi a treia după ce voi muri“. E poate adevărat, însă, la un

moment dat, cele trei grădini au produs flori, fructe şi legume şi i-au făcut pe mulţi oameni fericiţi. Nimic nu reprezintă atât de evident şi de plenar actul creaţiei precum o grădină frumoasă, care e totuşi o realizare efemeră, după cum ne-o dovedesc magnificele grădini dispărute ale Antichităţii, despre care se vorbeşte în scrierile din vechime.

Alte forme de creaţie, nu mai puţin relevante, sunt de natură spirituală, dar efemeră. Una dintre cele mai importante este arta de a stârni râsul. Trăim cu toţii într-o Vale a Plângerii care începe odată cu ţipătul nou-născutului şi în care suferinţa nu-şi diminuează intensitatea pe măsură ce înaintăm în vârstă. Umorul, care ne binedispune temporar, este una dintre cele mai valoroase forme de alinare, iar darul de a provoca râsul este un talent rar şi inestimabil. Cei ce creează o glumă nouă, care circulă, se traduce şi în alte limbi, devine universală şi traversează generaţiile, poate chiar şi mileniile, sunt adevărate genii, spirite binefăcătoare ale umanităţii. Numele acestor bărbaţi şi femei rămân însă anonime. Am spus „şi femei“ pentru că femeile, a căror viaţă e mai grea decât cea a bărbaţilor, au nevoie de glume în mai mare măsură şi fac glume mai des. Prima glumă din istorie (atestată pe la 2750 î.Cr.) a fost făcută de o femeie, Sara, soţia lui Avraam, iar gluma respectivă împreună cu reacţia femeii sunt menţionate în Geneza 18, 12–15. Dumnezeu a mustrat-o pe Sara pentru frivolitatea ei. Era pe vremuri un comic pe care-l chema Frankie Howerd; spectacolele lui s-au păstrat parţial în fragmente de filme vechi şi unele înregistrări video. Am stat odată întâmplător lângă el, la un dineu plictisitor, cu mulţi invitaţi, şi i-am spus: „Aveţi un chip care sugerează creativitatea, domnule Howerd“. „Da? Cum aşa?“ „E suficient să mă uit la figura dumneavoastră şi îmi vine să râd.“ „Mă flataţi.“ „Nu, domnule. Dumneavoastră, comicii, care ne faceţi să râdem graţie darurilor cu care v-a înzestrat natura, sunteţi unii dintre cei mai importanţi oameni din lume. Politicienii şi generalii se perindă la guvernare şi deţin puteri uriaşe în stat. Însă adevăraţii binefăcători ai omenirii sunteţi dumneavoastră, care ne ajutaţi să ne înecăm amarul în hohote de râs.“ Actorul a fost impresionat de vorbele mele şi i-am văzut lacrimile curgându-i pe obrajii ridaţi, brăzdaţi de zecile de ani în care s-a străduit să stârnească râsul (sau „chicotelile“, cum zicea el), în teatre de varietăţi cu săli friguroase. Pe chipul său s-a ivit o expresie tragicomică; Howerd şi-a şters lacrimile şi mi-a şoptit: „E cel mai frumos lucru care mi s-a spus vreodată“. Apoi a reluat celebra glumă despre flautistul ciung şi întregul episod s-a încheiat în hohote de râs.

Dat fiind că suntem făcuţi după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu, suntem cu toţii înzestraţi cu creativitate; trebuie doar s-o lăsăm să se manifeste. Fermierii, dar şi pantofarii sunt, la rândul lor, înzestraţi cu creativitate. Un controlor dintr-un autobuz londonez mi-a spus odată: „Am cel mai grozav traseu din Londra“. Se citea pe chipul lui mândria, simţul proprietăţii şi sentimentul contribuţiei sale creative la bunul mers al lucrurilor, aproape ca în cazul lui Pascal, filozoful care la mijlocul secolului al XVII-lea a avut ideea înfiinţării unui serviciu de omnibuze pentru oraşele mari, precum Parisul. Intru câteodată în vorbă cu un măturător jovial care face curat pe strada unde locuiesc şi care vine din oraşul Isfahan, din Iran; acolo se află cel mai mare şi mai frumos scuar din lume, la care şi-au adus contribuţia de-a lungul timpului mai mulţi arhitecţi şi meşteri, dar cu precădere în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea. L-am întrebat la un moment dat dacă nu are sentimentul că şi el este în felul său un creator, şi mi-a zis: „Sigur că da, în fiecare zi iau în primire o stradă murdară şi o fac curată, slăvit fie Domnul“. Oamenii nu sunt întotdeauna capabili să discearnă elementul creativ din viaţa şi din cariera lor, deşi identificarea lui le-ar procura nenumărate

satisfacţii.

Chiar dacă toţi suntem înzestraţi cu darul creativităţii, acesta se manifestă diferit, de la instinctul sturzului de a-şi construi cuibul, instinct care se manifestă de altfel şi la om în construcţiile mai complexe, dar nu semnificative, până la instinctul sublim ce-i conduce pe artişti la realizări impresionante şi nemaivăzute, care rămân în istorie. Cum am putea defini sau explica acest nivel superior de creativitate? Adevărul este că nu-l putem defini, tot aşa cum nu putem defini geniul. Însă putem să-l ilustrăm: acesta este scopul volumului de faţă.

Actul creaţiei porneşte întotdeauna de la realizările predecesorilor. Nimeni nu creează în vid. Toate civilizaţiile au evoluat pe baza societăţilor care le-au precedat. Când se refereau la secolele de aur ale culturii miceniene, grecii din Attica spuneau: „Înaintea de Pylos a existat un alt Pylos, înainte de care a fost un altul“. Am vrea să ştim numele acelui geniu al creaţiei artistice care a realizat elaboratele picturi rupestre din nordul Spaniei acum aproximativ 40.000 de mii de ani, devenind astfel primul artist profesionist. Nu avem însă nici o dovadă că ar fi existat un creator anume în cadrul acelei ample mişcări artistice. Avem totuşi unele dovezi vagi despre existenţa unui om care avea (se pare) capacităţile unui geniu universal şi despre care putem spune că a contribuit la naşterea civilizaţiei egiptene antice. Imhotep a jucat rolul unui vizir, prim-ministru sau şef al personalului pentru mai mulţi faraoni din cea de-a treia dinastie egipteană, începând cu Zoser, care a domnit între 2630 şi 2611 î.Cr., până la Huni, jumătate de secol mai târziu. Activităţile întreprinse de Imhotep erau atât de numeroase şi acopereau o perioadă de timp atât de extinsă, încât un cercetător a sugerat că numele său ar indica de fapt fuziunea numelor a două persoane, tată şi fiu; nu avem însă nici o dovadă în sprijinul acestei teorii. Imhotep era de asemenea arhitect şi a contribuit la construcţia celebrei piramide în trepte de la Saqqâra. Aceasta a fost prima piramidă de proporţii care a rămas în picioare până în ziua de azi datorită structurii ei interne, faţă de alte construcţii ample din vechime, care s-au prăbuşit, producând adevărate dezastre sau *katastrophés*, cum aveau să le numească grecii mai târziu. Piramida lui Imhotep este, prin urmare, precursoarea marilor piramide de la Giza, din timpul celei de-a patra dinastii. La fel de important este şi complexul de construcţii adiacente piramidei în trepte. Acestea sunt însemnate cu numele lui Imhotep şi reprezintă confirmarea unei întregi tradiţii păstrate de-a lungul istoriei Egiptului antic, tradiţie care a fost redată în scris în jurul anului 250 î.Cr., şi potrivit căreia Imhotep ar fi fost primul om care a înălţat o construcţie din piatră. Complexul său funerar este într-adevăr o lucrare arhitecturală impresionantă, cu o înfăţişare surprinzător de modernă; pilaştrii complexului au iniţiat un lung progres al formelor, care a culminat cu arhitectura templelor clasice greceşti din anul 700 până în anul 400 î.Cr., şi care continuă şi în ziua de azi.

La Saqqara există şi alte construcţii care i-au fost atribuite lui Imhotep; este limpede, prin urmare, că avem de-a face cu un artist înzestrat, cu realizări pe măsură. Imhotep a fost însă mai mult decât atât. A deţinut şi funcţia de mare preot, dar şi de prim-ministru al lui Zoser. A trăit într-o perioadă când civilizaţia egipteană, avansând pe bazele instituite de primele două dinastii (dar şi de conducătorii predinastici), a ajuns la formele sale de manifestare tipice, care au devenit apoi permanente şi şi-au câştigat statutul canonic, supravieţuind mai mult de 2.000 mii de ani. Acest fapt este vizibil mai ales în cazul hieroglifelor, care, deşi au apărut în timpul faraonului Menes, marele om de stat care a unificat Egiptul în jurul anului 2900 î.Cr., şi-au căpătat eleganţa stilistică de-abia în

timpul lui Zoser şi a succesorilor lui imediaţi. Şi aici e vorba probabil de influenţa lui Imhotep. Ca principal administrator al regatului, se pare că ar fi reunit un grup de artizani din toate domeniile şi, cu ajutorul lor, ar fi impus o modalitate de lucru uniformă, coerentă. Nu cunosc nici un alt episod din istorie în care un singur individ să fi jucat un rol atât de important în crearea unei civilizaţii sau, mai bine spus, în conturarea formelor ei exterioare, vizibile. Era probabil o persoană cu un gust desăvârşit, fiind înzestrat deopotrivă cu geniul inventivităţii şi cu o voinţă de fier. Egiptenii îi recunoşteau pe deplin valoarea. În timpul Perioadei Târzii (cca 750–332 î.Cr.) a fost deificat, devenind, printre altele, zeu al medicinei şi cel dintâi arhitect. În timp, au supravieţuit mai multe statuete din bronz şi din piatră care îl reprezintă, ultima datând din jurul anului 400 d.Cr., la mai bine de 2.000 mii de ani după moartea lui. Imhotep a rămas şi în panteonul grecesc drept Asclepios, zeul medicinei.[1]

Faptul că reputaţia de geniu a acestui personaj istoric a traversat secolele şi că a fost venerat (pe insula Philae, de pildă) ca mare artist şi om de ştiinţă până aproape de Evul Mediu, când Atena şi Roma intraseră în declin, ne arată că spiritul creativ este uneori apreciat cu adevărat de generaţiile care beneficiază de pe urma lui.

Construim panteonuri şi mausolee, creăm academii ale „nemuritorilor“ (ca în Parisul lui Richelieu), împodobim Colţul Poeţilor din Westminster Abbey şi avem grijă de cimitire precum Arlington, Escorial, Domul Invalizilor sau Memorialul Walhalla, cel cu vedere spre Dunăre. În astfel de locuri se odihnesc rămăşiţele pământeşti ale unor oameni de seamă, incluzându-i şi pe creatori. Unii dintre aceştia au beneficiat de recompense financiare extraordinare. Luca Giordano, un pictor recunoscut în secolul al XVII-lea, experimentat, dar cu abilităţi artistice modeste şi nu foarte original, a lăsat moştenire imensa sumă de 300.000 de ducaţi de aur. Din punct de vedere financiar, Picasso (după cum vom vedea) a fost artistul cel mai împlinit care a trăit vreodată; când a murit, în 1973, averea sa din Franţa (care fusese subevaluată din cauza impozitelor) valora 280 de milioane de dolari. În zilele noastre valoarea e recompensată prin conferirea de premii Nobel, prin acordarea de titluri onorifice şi prin alte distincţii asemănătoare. Totuşi, premiile Nobel au adesea o amprentă politică inconfundabilă, iar celelalte premii par de multe ori futile – în Franţa, de exemplu, se acordă mai mult de 4.000 de premii literare, deşi realizările nu sunt semnificative –, iar titlurile onorifice rămân doar prilejuri de glumă între experţi, deşi, din păcate, nu la standardele comice ale unui Frankie Howerd. Când mă gândesc la ideea de succes în lumea aceasta, îmi vine adesea în minte figura maiestuoasă, comic-serioasă a lui Roy Jenkins, un politician britanic din a doua jumătate a secolului XX, care colecţiona tot felul de titluri nobiliare şi posturi onorifice (era rector la Oxford) cu un entuziasm extraordinar şi cu un talent diplomatic ieşit din comun. Muncea din greu şi, la aproape 80 de ani, a scris două biografii de proporţii, una a lui Gladstone[1] şi una a lui Churchill, care au devenit bestselleruri, deşi altfel nu dovedise o capacitate creativă deosebită. Cu toate acestea, a deţinut mai multe posturi onorifice decât oricine altcineva, întrecându-l cu mult chiar şi pe Einstein. Lordul Jenkins mi-a spus la un moment dat, cu o anumită satisfacţie: „Cred – de fapt sunt sigur – că numai eu am făcut un dublu-dublu“. Cercetând mai îndeaproape ce vrusese să spună, am aflat că primise posturi onorifice atât la Yale şi Harvard, cât şi la Oxford şi Cambridge. Mă întreb ce făcea oare cu atâtea suluri de pergament. Un prieten de-al meu pe nume A.J. (Freddie) Ayer, care e filozof şi a primit destule astfel de distincţii, a folosit pergamentul respectiv ca să-şi tapeteze un hol din casa

pe care o avea la Londra. În general, aceia care tânjesc după astfel de distincţii şi le primesc nu fac o impresie prea bună. Henrik Ibsen mergând la câte un dineu cu mai multe decoraţii pe piept oferea o privelişte destul de ciudată în Oslo, în anii 1890. Dramaturgului îi plăceau medaliile atât de mult, încât îşi angajase un agent profesionist care să-i obţină decoraţii de la toate guvernele europene. Purta decoraţiile peste costumele de seară, aşezându-le până la brâu şi chiar mai jos, iar pe unele dintre ele le agăţa şi la costumele de fiecare zi. Astfel împodobit, zornăitor, mergea seara la cafeneaua lui preferată să bea şnaps. Spre deosebire de lordul Jenkins, Ibsen a fost totuşi un dramaturg valoros. Cu toate astea, obiceiul de a-şi purta decoraţiile la vedere era nepotrivit, în afară de cazul în care urmărea un efect comic (ceea ce e puţin probabil).

Când mă opresc asupra istoriei creativităţii umane, mă uimeşte cât de puţine distincţii sau bani au primit oamenii cu adevărat prolifici. Oare a existat pe lumea asta vreun pictor mai bun decât Vermeer, și anume mai aproape de perfecțiune? Este evident că era pasionat de tot ce făcea şi că lucra extrem de mult. Totuşi, atunci când a murit, văduva lui a trebuit să apeleze la breasla locală pentru a primi ajutor – şi ea, şi copiii trăiau într-o sărăcie lucie. Aceasta a fost soarta mai multor soţii de artişti valoroşi. Uneori, sărăcia oamenilor care creează nu este provocată de sistem, ci chiar de slăbiciunile lor. Pictorul Guido Reni, de exemplu, a câştigat sume fabuloase, dar le-a pierdut la jocurile de noroc şi a fost nevoit să se angajeze ca zilier la un alt artist. Franz Hals a fost de asemenea un pictor prolific, dar şi-a băut întreaga avere, sau cel puţin aşa susţin adversarii lui; eu cred că adevărul e chiar mai crud. Mi se pare îngrozitor faptul că văduva lui Johann Sebastian Bach, un om care a muncit toată viaţa din greu, care a fost un mare organist şi compozitor şi care avea, în plus, o fire ascetică şi cumpătată, a murit în sărăcie; la fel a murit şi sora lui Mozart, un alt compozitor foarte prolific şi apreciat. Amândoi au fost artişti colosali şi au realizat lucrări excepţionale. Cu toate astea, nu le-au putut asigura familiilor lor bunăstarea necesară.

De asemenea, mi se pare tulburător faptul că anumiţi artişti au fost siliţi de împrejurări sau au ajuns în situaţia de a scrie scrisori prin care să solicite anumite sume de bani. Beethoven a fost mereu pe marginea acestui abis.[2] Dylan Thomas a căzut în abis şi s-a cufundat cu totul în adâncurile lui umilitoare. Jumătate din conţinutul volumului care întruneşte colecţia sa de scrisori se referă la obţinerea unor sume de bani[3], iar rugăminţile sunt în cea mai mare parte nesincere, dacă nu chiar mincinoase. Dacă Dylan Thomas ar fi dedicat poeziei măcar jumătate din timpul şi energia pe care le-a risipit ca să ceară bani, ar fi reuşit poate să scrie de două ori mai mult. Îmi amintesc de silueta lui plinuţă și de aspectul dezordonat, sugerând depravarea, când rătăcea prin grădina lui A.J.P. Taylor, profesorul meu de la Oxford, în anul 1947 sau 1948. Taylor avea o casă ce ţinea de Magdalen College, în curtea căreia soţia lui, care îl adora pe Thomas, instalase o rulotă. Poetul a locuit o vreme în rulota aceea, nu ca să scrie poezii, cum credea soţia profesorului, ci ca să compună scrisori viclene prin care solicita bani, scrisori ce exprimau în treacăt şi insulte la adresa ei şi a ospitalităţii oferite. Toţi cei care studiază aceste misive ştiu însă că artiştii nu manifestă îndeobște prea multă amabilitate şi nici prea multă recunoştinţă pentru ajutorul pe care-l primesc.

Să luăm, de pildă, cazul lui Richard Wagner. Şi el scria scrisori prin care solicita sume de bani; ar fi putut reprezenta un adevărat model pentru tânărul Dylan Thomas. Însă Thomas îl critica foarte aspru pe Wagner. Iată ce-i scria mentorului său, romanciera Pamela Hansford-Johnson: „[Wagner] mi se pare un profitor lipsit de orice bun-simţ, un ins care se scaldă în tot felul de lucruri fine, care îşi

arată fără jenă burdihanul şi portmoneul şi o îneacă în bijuterii pe grăsana de nevastă-sa. Se compară omul ăsta cu un aristocrat ca Bach?“[4] Cu toate acestea, Thomas ar fi putut lua lecţii de la Wagner cu privire la modul în care să solicite bani.

Iată ce-i scria compozitorul baronului Von Hornstein: „Am auzit că te-ai îmbogăţit… Ca să scap şi eu de obligaţiile mai presante, de grijile şi de nevoile care îmi distrug liniştea sufletească, îţi solicit un împrumut urgent de zece mii de franci“. Scriitorului Theodor Apel, care era nevăzător, i-a scris: „Trăiesc într-o sărăcie îngrozitoare şi am nevoie de ajutorul tău! Probabil că eşti plin de resentimente, dar o să trec peste ele. Şi ştii de ce? Pentru că locuiesc aici de un an cu soţia mea, în sărăcie totală, fară un bănuţ care să-mi aparţină“. Wagner se folosea adesea de soţia lui famelică în scrisorile prin care solicita bani. Iată ce-i scria editorului Eduard Avenarius: „Soţia mea te imploră cu umilinţă să-i trimiţi suma de 10.000 de franci prin purtătorul acestei scrisori“. Liszt, care primea şi el scrisori de felul acesta de la Wagner, cunoştea „metoda soţiei“: „Of, Doamne! Mă abţin să nu plâng [pentru banii ăştia de care am nevoie]. Biata nevastă-mea!“ sau: „Pot să cerşesc. Aş putea să fur ca să-mi fac soţia fericită!“ Liszt era implorat să cerşească în locul lui Wagner, care îi spunea: „Ascultă-mă, Franz! Am un acces de inspiraţie divină! Trebuie să-mi faci rost de un pian Erhard cu coadă! Scrie-i văduvei [Erhard], spune-i că mă vizitezi de trei ori pe an şi că soliciţi imperios un pian cu coadă mai bun decât vechiul meu pian de doi bani. Poartă-te cu sclipitoare impertinenţă. *Îmi trebuie neapărat un Erhard!*“[5]

De fapt, Wagner n-a trăit niciodată în sărăcie. Avea nevoie de bani lichizi, pe care îi solicita şi-i cheltuia cu larghețe (împreună cu creditul) din cauza metodei sale aparte de a compune. Ca să înţelegem mai bine procesul creaţiei şi pe cei care creează, ar trebui să analizăm felul în care lucrează artiştii. Carlyle, de pildă, avea nevoie de linişte absolută atunci când scria şi povesteşte în scrisorile sale despre încercările pline de furie – de obicei eşuate – prin care se străduia să obţină liniştea necesară. Şi Proust avea nevoie de linişte totală; de aceea şi-a izolat cu plută pereţii apartamentului. Lui Dickens îi trebuiau oglinzi în care să se schimonosească, ca să-şi poată vizualiza personajele. Byron lucra doar noaptea. Walt Disney simţea nevoia să se spele pe mâini uneori şi de 30 de ori pe oră. Alţi creatori nu aveau particularităţi atât de bine definite. Wagner era însă de neclintit. Când a compus libretul operei *Inelul Nibelungilor*, iar apoi şi muzica, a avut nevoie de un singur lucru: lux copleşitor. Împrejurimile casei sale, camerele în care locuia, aerul pe care-l respira, mâncarea pe care-o mânca şi hainele pe care le purta trebuiau să fie luxoase toate. Ca să se poată cufunda pe deplin într-o lume imaginară, scria el, avea nevoie de „mult ajutor – imaginaţia trebuie hrănită“. Aşa cum insista, „nu pot să trăiesc ca un câine atunci când lucrez şi nici nu pot să dorm pe paie sau să beau băuturi ieftine“. Wagner voia să vadă un peisaj mirific când privea pe fereastră, iar atunci când compunea, trebuia să fie înconjurat de linişte deplină – toate zgomotele exterioare şi până şi lumina soarelui erau izolate cu ajutorul unor draperii groase, confecţionate din materialele cele mai fine şi mai costisitoare. Draperiile trebuiau îndepărtate cu „un fâşâit plăcut auzului“. Piciorul trebuia să se afunde până la gleznă în covoare, canapelele trebuiau să fie enorme, iar draperiile bogate, din mătase şi satin. Aerul trebuia să fie parfumat. Mobilele lustruite trebuiau „să strălucească“. În casă era probabil insuportabil de cald, dar aşa dorea Wagner. Creatoarea de modă Berta Goldwag scria: „Purta pantaloni de satin… Avea nevoie de multă căldură ca să poată compune, altfel nu se simţea bine. Hainele pe care le purta (şi pe care eu i le-am confecţionat) erau

bine căptuşite, căci se plângea mereu de frig“[6]. Doamna Goldwag nu era un furnizor de haine ca oricare altul. Era cel mai important creator de modă şi pălărier din Viena şi le asigura vestimentaţia doamnelor din înalta societate. În aceeaşi perioadă în care scria misive prin care solicita bani, Wagner i-a trimis doamnei Goldwag o listă întreagă cu cerinţe vestimentare. Lista menţiona patru jachete, dintre care „una roz, una galben foarte pal, una cenușiu deschis, una verde închis“. Halatele de casă trebuiau să fie „roz, cu marginile apretate, unul, tot aşa, pe albastru, unul verde, unul verde închis, matlasat“. Wagner cerea, de asemenea, câteva perechi de pantaloni roz, galben pal şi gri deschis, plus „o pereche verde închis, ca halatul matlasat“. Şi-a comandat apoi şase perechi de ghete: roz, albastre, gri, verzi, galbene şi albe. I-a trimis doamnei Goldwag şi comenzi de cuverturi pentru toate camerele, de la cuverturi de pat albastre tivite cu alb, adică cu panglici „cât mai multe şi cât mai frumoase“, până la „o cantitate mare, 20-30 de metri, de satin din acela gros, minunat, de culoare roz“. A lăsat şi instrucţiuni detaliate referitoare la felul cum să fie zugrăvite şi împodobite camerele casei lui. Sufrageria trebuia să fie „maro închis cu bobocei de trandafir“, camera de muzică să aibă „perdele de lână maro cu imprimeu persan“, camera în care se lua ceaiul să fie „zugrăvită în verde, cu catifea violet pe margini şi o dungă aurie în colţuri“, iar biroul să fie „maro-gri cu flori mov“ – şi continua tot aşa, cu detalii pentru toate camerele. Prin camerele acestea se plimba compozitorul, după cum povesteşte o cunoştinţă, „îmbrăcat în pantaloni albi ca spuma laptelui, într-un frac bleu cu nasturi enormi, aurii, manşete şi un joben imens cu boruri înguste, cu un baston cât el de înalt, cu mâner auriu uriaş, şi cu mănuşi din piele de ied, de un galben viu“. Din câte ştiu, ceilalţi muzicieni n-au ridicat niciodată obiecţii faţă de stilul vestimentar al lui Wagner. Dimpotrivă, şi alţi artişti se comportau cam la fel. Alexandre Dumas *père*, când a fost vizitat la un moment dat de Wagner, l-a primit într-un halat de mătase japoneză, purtând pe cap un coif cu pene şi încins cu o centură militară. Celor care creează le place să poarte haine adecvate. Händel compunea întotdeauna îmbrăcat în haine de Curte. Când R.W. Emerson şi-a scris eseul despre Michelangelo a purtat o haină anume, pe care o cumpărase (o „achiziţionase“, cum spunea el) din Florenţa.

Indiferent dacă socotim că Wagner era fiul actorului, poetului şi pictorului Ludwig Geyer, sau al tatălui său din acte, Friedrich Wagner, funcţionar la poliţie, adevărul este că avea un simţ teatral înnăscut, iar modul lui exagerat de a se îmbrăca şi de a trăi reprezenta pur şi simplu felul lui de a fi. Stilul său de viaţă era de altfel în concordanţă cu muzica lui, căci temele, armoniile şi orchestraţia fastuoasă reflectau perfect gusturile personale ale compozitorului. *Luxe, calme et volupté*: nu întâmplător cunoscutul vers al lui Baudelaire rezonează atât de bine cu compoziţiile lui Wagner. Ambii artişti se manifestau în concordanţă cu noile principii şi tendinţe care se făceau simţite la finele anilor 1850. Wagner a început să scrie primul act din *Tristan și Isolda*, considerat de mulţi istorici drept începutul muzicii moderne, la puţin timp după ce Baudelaire a publicat *Florile răului*, care a marcat începutul literaturii moderne. Fiecare din ei era conştient de importanţa personalităţii celuilalt. Baudelaire scria, la rândul lui, scrisori prin care solicita sume de bani, iar misivele erau insistente, lipsite de pudoare şi egoiste.

Sunt oare semnificative aceste detalii? Wagner simţea cu tărie că trebuia să ducă la îndeplinire o sarcină copleşitoare, aceea de a crea un nou tip de muzică, opunându-se inerţiei, conservatismului şi mediocrităţii ce caracterizau lumea operei din perioada aceea. Drept urmare, considera nu doar că avea nevoie de întregul ajutor material pe care-l putea primi, dar şi că merita acest ajutor pe deplin.

Până la urmă a beneficiat de sprijin din belşug, deşi uita adesea să-şi exprime gratitudinea. Era cu adevărat o persoană foarte egoistă, nerecunoscătoare şi lipsită de bunătate şi nu găsim nimic înălţător în viaţa şi în cariera lui, în afară de creaţia sa artistică. Această creaţie este însă de o calitate excepţională, iar efectul ei e copleşitor. Nu numai că Wagner a transformat felul în care se compunea şi se interpreta opera, dar a lăsat în urma sa o creație de o frumuseţe și de o anvergură extraordinare, care încântă, uimeşte şi emoționează un public din ce în ce mai larg chiar şi în ziua de azi, după un secol şi jumătate. Beneficiar al generozităţii prietenilor şi colegilor lui, care nu şi-au primit niciodată răsplata, Wagner a devenit, după moarte, unul dintre binefăcătorii umanităţii. Este povestea tipică marilor creatori.

Dar există oare creatori tipici? Personal nu cred că există. În paginile ce urmează, voi discuta despre personalitățile mai multor artiști și, de fiecare dată, punctul acesta de vedere pare să se confirme. Creaţia este un proces dificil. Dacă merită să creăm, putem fi siguri că nu e ușor. Nu cred că s-ar putea folosi vreodată cuvântul „facil“ pentru a descrie acest proces. Mozart compunea uneori foarte repede. La 19 ani, de pildă, a compus cele cinci concerte de vioară într-o singură vară. Lucrările sunt de o calitate excepţională, iar modul în care a învăţat anumite lucruri compunând primul concert şi le-a aplicat apoi la următorul este la fel de impresionant ca exuberanţa cu care le-a scris. Nu i-a fost însă uşor şi, dacă am parcurge partiturile, manuscrisele şi corespondenţa lui, am vedea că a lucrat foarte mult. Dar când oare n-a lucrat astfel?

Acelaşi lucru se poate spune şi despre Dickens. A fost, într-adevăr, un autor prolific, capabil să dezvolte anumite teme şi scene de amploare cu o rapiditate extraordinară. Dar muncea la rândul lui cu abnegaţie, dăruindu-se total actului creaţiei, fără cruţare. „Scriu la *Copperfield* cu *frenezie*“, spunea el într-o scrisoare, aflat în plin proces de creaţie a unuia dintre cele mai cunoscute romane ale sale. „Frenezie“ e foarte bine spus. Cuvântul li se potriveşte poate şi altora: lui Balzac, care vorbea despre „accese de scris“ (cum le numea el), şi uneori lui Dostoievski.

Mare parte din procesul activităţii creatoare se desfăşoară în condiţii extrem de dificile. E adevărat că Wagner solicita (şi de cele mai multe ori şi obţinea) confort absolut pentru a-şi compune partiturile. Dar să nu uităm că mult timp a fost un renegat politic, că s-a confruntat cu probleme mari din cauza implicării sale în evenimentele din 1848–1849 şi că era căutat de poliţie; nu avea voie să meargă în anumite părţi ale Germaniei şi-i era interzis să vizioneze montările propriilor opere în locurile unde era citat de poliţia imperială. Caravaggio s-a aflat într-o situaţie şi mai dificilă, iar faptul că vina îi aparţinea în întregime nu i-a adus nici o consolare. În anul 2005, au avut loc la Napoli şi Londra expoziţii ale lucrărilor sale din perioada târzie, care s-au dovedit evenimente cu adevărat unice. Trebuie spus însă că aceste lucrări au fost pictate de Caravaggio pe când era fugar, fiind urmărit de forţele de ordine din Roma pentru crimă, şi de Cavalerii de Malta, o organizaţie de o perseverenţă nemaiîntâlnită, pentru mai multe fărădelegi. Nu putea lucra într-un atelier obişnuit şi nici nu avea asistenţi permanenţi. Era adesea nevoit să picteze în condiţii precare, pe care mai tânărul său contemporan Rubens le-ar fi catalogat drept inacceptabile. Totuşi, în timpul acestei perioade de frământări, de griji şi temeri, în timp ce era un simplu fugar, Caravaggio a realizat 22 de lucrări importante, de o mare originalitate, majoritatea de dimensiuni considerabile. Când ne gândim la defectele oamenilor înzestrați cu creativitate, să fim totuşi conştienţi că procesul creaţiei cere enorm de mult curaj şi talent.

Cei a căror dorinţă şi capacitate de a crea sunt limitate de anumite handicapuri fizice au nevoie de şi mai mult curaj. Curajul şi creativitatea sunt oricum corelate, căci creaţia de valoare implică întotdeauna curaj intelectual. Poate fi înfricoşător să intri în birou dimineaţa şi să dai cu ochii de pânza goală, de foaia de hârtie albă sau de partitura necompletată, ştiind că trebuie să realizezi o lucrare originală. Experienţele anterioare sunt de folos, fiindcă ştii despre ce este vorba, cu toate că frica nu dispare. Curajul de a crea, ca şi curajul fizic într-o bătălie, este limitat – e un fel de capital personal care scade dacă apelăm la el prea des şi care poate chiar să dispară. Spre sfârşitul Primului Război Mondial, conflict care a pus la încercare curajul oamenilor mai mult decât orice alt eveniment din istorie, oameni bine-cunoscuţi pentru bravura lor, deţinători ai mai multor distincţii pentru curaj, au refuzat dintr-odată să se mai confrunte cu duşmanul şi au fost arestaţi pentru laşitate sau internaţi; Freud a tratat o parte la Viena şi a scris despre ei. Tot astfel, oamenii înzestraţi cu spirit creativ, care s-au confruntat cu provocări notabile în repetate rânduri, lasă dintr-odată uneltele creaţiei jos şi refuză să meargă mai departe. Aşa s-a întâmplat cu istoricul scoţian Carlyle, după ce a terminat biografia lui Frederic cel Mare al Prusiei. Cred că tot aşa au stat lucrurile şi cu Dickens, în jurul vârstei de 55 de ani, când a încetat să mai scrie, rezumându-se să citească textele compuse până atunci – cititul îl solicita mai degrabă fizic, nu presupunea curaj intelectual. Încercarea sa de a duce la bun sfârşit *Misterul lui Edwin Drood* a reprezentat o ultimă strădanie de a redobândi curajul pe care-l avusese la început, însă a murit înainte de a reuşi să termine romanul.

Originalitatea presupune un curaj aparte, mai ales atunci când artistul nu vrea să cedeze în faţa unui duşman de neocolit: vârsta sau o slăbiciune fizică din ce în ce mai accentuată. Beethoven a luptat cu pierderea auzului în mijlocul haosului din viaţa sa, al corzilor de pian rupte, al claviaturilor sparte, al murdăriei, al prafului şi al sărăciei, reuşind să atingă deopotrivă dramatismul şi serenitatea în cvartetele sale de coarde op. 130, 131, 133 şi 135, care reprezintă cea mai remarcabilă dovadă de curaj din istoria muzicii. La rândul lor, pictorii se confruntă adesea cu pierderea vederii: e cazul pictoriţei Mary Cassatt, care resimţea pe deplin efortul fizic pe care îl cerea pictura. În 1913, când şi-a reluat activitatea artistică după o pauză de doi ani, impusă de problemele de vedere, Cassatt nota: „Pictura te epuizează, pur şi simplu. E suficient să mă uit în jur ca să văd dovezi concrete, şi anume că Degas a ajuns o epavă, la fel ca Renoir şi Manet“[7]. Cassatt n-a mai pictat niciodată după cele două operaţii de cataractă nereuşite prin care a trecut. Negustorul de tablouri care se ocupa de vânzarea lucrărilor ei, René Gimpel, a vizitat-o la vila din Grasse în martie 1918 şi a povestit despre tristeţea pe care a resimţit-o când şi-a dat seama că pictoriţa, o adevărată „fanatică a luminii“, era „aproape oarbă“. „Ea, care iubea atâta soarele, a cărui privelişte a inspirat-o atât de mult, nu mai e atinsă de razele lui… Locuieşte într-o vilă fermecătoare, aşezată pe culmile munţilor ca un cuib printre ramurile unui copac. […] Ia în palme capetele copiilor mei, îşi apropie chipul de feţele lor, îi priveşte intens şi spune: «Cât mi-ar fi plăcut să-i pictez!»“[8]

Un caz chiar mai tulburător este cel al lui Toulouse-Lautrec, dar, într-un anumit fel, situaţia lui aparte a reprezentat şi o sursă de inspiraţie pentru pictor, căci handicapul moştenit, care-i provoca durere şi ruşine, a scos la iveală rezerve prodigioase de curaj şi de voinţă. Viaţa sa cumplită, afectată de degradare fizică, a fost împlinită de un număr mare de lucrări de o calitate artistică extraordinară. Deşi pictorul a murit înainte de a împlini 37 de ani şi cu toate că era adesea prea bolnav ca să poată picta, a lăsat o operă impresionantă atât din punct de vedere cantitativ, cât şi calitativ. Toulouse-

Lautrec provenea dintr-o familie înstărită, de altfel una din cele mai cunoscute ale Franţei, care deţinuse la un moment dat oraşul Toulouse şi se afla încă în posesia a mii de acri de teren fertil. În familia sa se perpetuase însă tradiţia distructivă a căsătoriilor repetate între membri. Henri şi patru veri ai săi au fost victimele dublării unei gene recesive, ai căror purtători erau atât ambii părinţi, cât şi unchiul şi mătuşa lui. Una dintre verişoare suferea doar de dureri şi de slăbiciune la nivelul membrelor inferioare, însă alţi trei veri aveau nanism şi erau diformi, unul dintre ei petrecându-şi întreaga viaţă într-un cărucior pentru copii, de dimensiuni mai mari, din răchită.

Henri a avut ceva mai mult noroc. Fragilitatea zonei de creştere a osaturii l-a împiedicat să se dezvolte normal, provocându-i dureri, diformitate şi o slăbiciune generală a structurii scheletului. Aceste probleme au devenit vizibile de-abia în adolescenţă; boala i-a uimit pe doctori şi s-a dovedit imposibil de tratat. Ca adult, Toulouse-Lautrec avea trunchiul de dimensiuni normale, însă „picioarele curbate spre interior erau caraghios de scurte, iar braţele solide se terminau cu nişte palme masive, cu degete foarte groase“. Osatura îi era fragilă şi se fractura fără cauze evidente. Şchiopăta, avea nările largi, buzele groase, limba voluminoasă şi probleme de dicţie. Îşi trăgea nasul încontinuu şi saliva în exces.[9] Majoritatea oamenilor cu astfel de probleme s-ar fi ascuns şi şi-ar fi plâns de milă. Lautrec şi-a agravat însă boala, devenind alcoolic şi contractând şi sifilis, deşi fusese avertizat să evite legăturile cu femeia care l-a îmbolnăvit.

Avea însă curaj, iar curajul i-a permis ca, în ciuda stării de sănătate precare şi a handicapului său, să realizeze lucrări extrem de originale în creion, în tuş şi în tempera. Şi nanismul pare să fi jucat un rol important în creaţia sa, pentru că îl obliga să stea aproape de pânză, evitând astfel estomparea culorii, tipică impresionismului. Deşi figurează de obicei alături de Monet şi de impresionişti, el nu a fost propriu-zis impresionist, cum nu au fost nici Degas, nici Cassatt. Era mai degrabă un artist al liniei clare, fiind cel mai bun desenator de atunci din Paris, cu excepţia lui Degas, având în plus un simţ deosebit al culorii. Cu acelaşi curaj cu care a ieşit în lume şi a lucrat, a intrat şi în universul neştiut al circului, al cafe-şantanului, al teatrului şi al bordelurilor. Cu personalitatea lui singulară şi stranie, Toulouse-Lautrec avea neobişnuitul dar de a reprezenta interpreţi celebri din vremea sa – personaje bizare, dar în acelaşi timp foarte puternice. Personajele lui ies parcă de pe pânză sau din litografii, vibrante, la fel de groteşti ca el, vii precum machiajul de scenă – figuri imposibil de uitat. Imaginile pe care le-a creat au avut o influenţă vizibilă asupra artei întregului secol XX şi nu ne putem închipui designul modern fără culorile, formele, ideile şi emoţia lucrărilor lui. A fost, în felul său, un martir şi un adevărat erou al actului creaţiei.

Viaţa şi opera scriitorului Robert Louis Stevenson sunt, la rândul lor, la fel de surprinzătoare şi pot fi analizate acum amănunţit în cele opt volume bogate în detalii care îi întrunesc corespondenţa.[10] La fel ca Toulouse-Lautrec, Stevenson a fost bolnav încă din copilărie; fără să fie un nan sau un invalid, suferea însă de plămâni, boală ce i-a adus în final moartea, înainte de împlinirea vârstei de 50 de ani. După cum reiese din corespondenţa lui, puţine erau zilele, şi încă mai puţine săptămânile şi lunile când putea lucra fără un efort deosebit de voinţă. Scrisul i se părea o activitate dificilă (după cum singur a recunoscut), mai ales la început. Originalitatea pe care şi-a impus-o şi sănătatea lui şubredă au îngreunat şi mai mult lucrurile. Nu mulţi sunt scriitorii care au dat dovadă de un astfel de curaj de-a lungul carierei lor. Puţini au atins gradul lui de originalitate în lucrări precum *Răpit de piraţi*, *Insula comorii*, *The Master of Ballantrae* [„Stăpânul ţinutului Ballantrae“], în versurile minunate

dedicate copiilor sau în povestirile sale gotice – spre exemplu, *Straniul caz al doctorului Jekyll şi al domnului Hyde*. Contribuţia pe care a adus-o în domeniul literaturii a fost impresionantă, dacă ne gândim la strădania depusă şi la scurtimea carierei sale, care a însumat mai puţin de două decade. Nu aş putea trece pe lângă volumul său de opere complete dintr-o bibliotecă sau dintr-o librărie fără să mă înclin, dacă pot spune astfel, în faţa curajului acestui om deosebit.

Curajul pe care-l presupune actul creator ia multe înfăţişări. Ce am putea spune despre curajul unei poete tăcute, retrase, liniştite şi demne cum a fost Emily Dickinson, de pildă? Dickinson a scris poezie, ajungând să realizeze o operă semnificativă, fără încurajări, fără îndrumări şi fără să cunoască părerea cititorilor: doar şase poeme scurte i s-au publicat în timpul vieţii, şi acestea împotriva voinţei sale. A lucrat în singurătate, a fost o femeie curajoasă, care a înfruntat temerile şi suferinţele creaţiei fără nici un ajutor (dar şi fără stavile, cum ar fi completat ea).

Există însă curajul de a continua, în ciuda eşecului și a lipsei de recunoaştere, cum este cazul filozofului David Hume, a cărui strălucitoare *Cercetare asupra intelectului omenesc* „s-a născut moartă încă de la publicare“, după cum s-a exprimat autorul însuşi; sau cazul lui Anthony Trollope, al cărui prim roman, *The Macdermots of Ballycloran* [„Familia Macdermot din Ballycloran“], n-a fost (din câte ştia el) niciodată recenzat şi din care nu s-a vândut nici măcar un exemplar. Există și curajul de a sfida vârsta înaintată. Vechiul meu prieten V.S. Pritchett, cel mai bun critic al vremii sale şi un excepţional autor de povestiri, mi-a spus când a împlinit 80 de ani că trebuia să se târască „oftând şi protestând“ sus pe scări, în biroul de la etajul casei sale din Primrose Hill, în fiecare dimineaţă după micul dejun, pentru a-şi începe lucrul – şi aşa a continuat până la 90 de ani. Un alt prieten de-al meu, şi el în vârstă, romancierul şi dramaturgul J.B. Priestley, mi-a povestit cum (aproape de împlinirea a 90 de ani) se aşeza la birou în fiecare dimineaţă la ora nouă şi punea în practică mici strategii, precum curăţatul pipei, ascuţitul creioanelor, aranjatul hârtiilor şi al obiectelor de pe birou, pentru a mai amâna puţin momentul înfricoşător, dar inevitabil, când trebuia să se apuce de scris.

Dincolo de toate acestea, creaţia e un lucru minunat, iar marii creatori sunt persoane privilegiate, oricât de obositoare şi de grea le-ar fi viaţa; traiul lor este marcat de momente şi satisfacţii aparte. Acesta este mesajul cărţii de faţă.

Notă

1. William Gladstone (1809–1898), om de stat și prim-ministru britanic.

2
Chaucer: Un om de rând din secolul al XIV-lea

Geoffrey Chaucer (1342?–1400) a fost poate cel mai înzestrat autor pe care l-a dat limba engleză. Putem spune fără ezitare că el a creat această limbă ca substanţă artistică. Înaintea lui, engleza era o limbă mai mult vorbită, deşi existau şi unele scrieri. Chaucer a lăsat o întreagă literatură. A apărut, de altfel, la momentul istoric potrivit. Pe vremea bunicului său, în Anglia exista o variantă cultivată şi o variantă populară a limbii. Engleza, cu multiplele ei forme regionale, era folosită de oamenii din clasele inferioare. Aristocraţii vorbeau în franceză şi scriau în latină. Eduard I şi fiul său Eduard II vorbeau franceza. Înţelegeau şi engleza într-o oarecare măsură, deşi nu ştiau probabil să scrie în engleză şi cu siguranţă nu o foloseau. Eduard III, născut în 1312 – deci cu o generaţie mai mare ca Chaucer –, vorbea engleza fluent. Războiul de 100 de Ani, care începuse cu cinci ani înainte de a se naşte Chaucer, a produs o ruptură profundă între Anglia şi Franţa, fapt ce a dus la diminuarea interacţiunilor dintre cele două culturi şi la oprirea dezvoltării lor simultane. Folosirea francezei în tranzacţiile oficiale a intrat într-un declin rapid. Ascensiunea englezei ca limbă folosită în administraţie a fost recunoscută formal printr-un act[2] al Parlamentului referitor la tribunale (1362), pe vremea când Chaucer era tânăr. Documentul stipula ca în toate tribunalele cazurile prezentate instanţei „să fie pledate, prezentate, adresate, dezbătute şi judecate în limba engleză“[1]. În anul următor, lordul cancelar a deschis pentru prima dată sesiunea parlamentară cu un discurs în limba engleză. De asemenea, numărul locuitorilor care ştiau să scrie şi să citească în engleză era în creştere. În timpul vieţii lui Chaucer s-au pus bazele mai multor instituţii de învăţământ de cea mai bună calitate, în fruntea cărora se aflau şcoala întemeiată de William de Wykeham, Winchester College (care există şi astăzi), dar și 20 de colegii de studii superioare la Oxford şi Cambridge. Din secolul al XIV-lea au supravieţuit de patru ori mai multe manuscrise decât din secolul al XIII-lea. Există, de pildă, 20 de manuscrise din domeniul medical în limba engleză din secolul al XIII-lea, 140 din secolul al XIV-lea şi 872 din secolul al XV-lea.[2] La moartea lui Chaucer existau în Londra aproximativ 200 de librării şi legătorii de carte. Numărul „copiştilor“, un cuvânt nou, care se referea la cei ce scriau şi copiau documentele, era deja uriaş – numai la Cancelarie existau 120 de copişti.[3] Bărbaţii (dar şi unele femei) îşi organizau biblioteci pentru uz propriu şi pentru a suplini numărul bibliotecilor din cadrul mănăstirilor, al colegiilor şi al catedralelor, care era de altfel în creştere. La moartea lui Chaucer existau mai mult de 500 de colecţii particulare de carte, iar preţul hârtiei scăzuse atât de repede, încât o coală in-octavo ajunsese să coste doar un penny.[4]

Chaucer şi-a făcut intrarea în istorie într-un moment favorabil scriitorilor, cu toate că nu era vorba atât de o intrare propriu-zisă în istorie, cât mai degrabă de o transformare. Înainte de Chaucer exista o limbă vorbită; el a lăsat o literatură. Nimeni nu mai avusese un impact atât de mare asupra limbii scrise, nici măcar Dante, datorită căruia graiul florentin a devenit limba întregii Italii. Chaucer a ştiut să se facă îndrăgit. Înainte de el, literatura engleză era săracă. *Beowulf* e scris în engleza veche şi e aproape incomprehensibil chiar şi pentru vorbitorii nativi, fiind de altfel un text destul de plictisitor.[3] Oamenii citesc *Beowulf* doar atunci când sunt nevoiţi (pentru că li se cere la şcoală sau la

universitate) sau când sunt plătiţi (la BBC, de exemplu). *Sir Gawayn şi Cavalerul Verde* e ceva mai interesant.[4] Dintre scrierile în engleza medie, *Piers Ploughman*[5] [„Petre Plugarul“] al lui Langland e predat şi citit tot din obligaţie. Chaucer formează însă o categorie aparte, unică, până la apariţia lui Shakespeare. Chaucer a fost şi este încă citit cu bucurie şi cu plăcere. Au supravieţuit peste 80 de manuscrise complete ale textelor lui, din mai multe sute – poate peste 1.000 – de manuscrise publicate în secolul al XV-lea. Multe dintre ele poartă urmele uzurii şi ale trecerii timpului. Când au apărut în Anglia primele tiparniţe, Caxton[6] a profitat de ocazie şi a tipărit *Povestirile din Canterbury* nu o dată, ci de două ori. Lucrarea se retipăreşte de 520 de ani şi a rămas şi în ziua de azi unul dintre textele pe care adolescenţii le încep din obligaţie, dar ajung să le îndrăgească. Opera lui Chaucer a întrunit de-a lungul secolelor un număr de exegeze depăşit doar de Shakespeare.[5]

Dar care să fie explicaţia acestui fapt? Cum a ajuns Chaucer să fie considerat fondatorul literaturii engleze? Vom cerceta, în cele ce urmează, unul dintre misterele care par să însoţească actul creaţiei, căci Chaucer nu pare să fi avut vreo calitate deosebită. Ar putea fi descris ca *un homme moyen sensuel*[7] din secolul al XIV-lea. Cele trei portrete care i s-au făcut în timpul vieţii şi au constituit bazele vastei iconografii ce-i este dedicată în secolele al XV-lea şi al XVI-lea (dar şi după aceea) ni-l înfăţişează ca pe un om vesel şi un membru prosper din clasa de mijloc a Evului Mediu Târziu.[6] Era fiul unui înstărit negustor de vinuri londonez pe nume John Chaucer (1312?–1386) şi a avut parte de o educaţie particulară aleasă. Negustorii de vinuri erau persoane cu gusturi rafinate, care călătoreau mult şi întreţineau legături cu demnitarii din străinătate, mai ales în Italia, Franţa, ţinutul Rinului sau Peninsula Iberică. John Ruskin[8], unul dintre englezii cei mai cultivaţi ai secolului al XIX-lea, era la rândul lui fiul unui negustor de vinuri şi fusese instruit în particular. În adolescenţă, Chaucer a lucrat ca paj în casa celui de-al doilea fiu al lui Eduard III, Lionel, care a devenit apoi duce de Clarence. Lionel, care era cu doi ani mai mare decât Chaucer, s-a căsătorit mai întâi cu cea mai importantă moştenitoare anglo-irlandeză a acelor timpuri, iar apoi s-a recăsătorit cu Violante Visconti, o moştenitoare italiană de rang înalt.[7] Toate aceste evenimente l-au format pe tânărul Chaucer. Cu timpul, a ajuns să se simtă confortabil în orice fel de societate, chiar şi în cele mai sofisticate medii, fie acasă, fie în străinătate. Lui Lionel îi plăcea grandoarea, iar Chaucer îi aprecia preferinţele. Lionel a plecat să-şi peţească cea de-a doua soţie în 1368, cu un alai de 457 de oameni şi 1.280 de cai, iar la nuntă l-a avut ca invitat de onoare pe bătrânul poet Petrarca. Pe atunci însă, Chaucer se afla deja în altă parte. În 1359, însoţea armatele lui Eduard III în Franţa, unde a fost luat prizonier şi apoi răscumpărat. S-a căsătorit (probabil în 1366) cu Philippa, cu care a avut trei copii: Thomas, Louis (sau Lewis) şi Elizabeth. Philippa era fiica lui sir Paon Roet de Hainault; mai important este faptul că Philippa era sora lui Katherine Swynford, a treia soţie a lui Ioan de Gaunt, cel mai bogat şi influent fiu al lui Eduard III. Prin urmare, Chaucer a beneficiat de protecţia acestuia de-a lungul întregii sale cariere. A deţinut mai multe poziţii la Curte şi în serviciul regal, fiind inclusiv membru al unor misiuni diplomatice importante, precum cele de la Genova şi de la Florenţa (1372–1373), din Spania, Franţa şi Lombardia (1378). Începând cu anul 1374, a fost numit în fruntea vamei londoneze, beneficiind în această calitate şi de locuinţă. În 1386, era cavaler al comitatului Kent, unde avea o casă şi terenuri. A lucrat şi ca ajutor de pădurar în localitatea Petherton din Somerset, unde a deţinut, de asemenea, un domeniu. Datorită îndatoririlor sale oficiale, apare în scripte de cel puţin 493 de ori şi este sau ar trebui să fie cel mai cunoscut scriitor englez al Evului

Mediu. Informaţiile din arhive sunt însă aride şi nu ne dezvăluie prea multe, iar efortul de a descrie activităţile îndeplinite de Chaucer n-a fost decât parţial încununat de succes.[8]

Cariera lui Chaucer la Curtea lui Eduard III şi a lui Richard II a cunoscut suişuri şi coborâşuri. Deşi legătura sa cu Gaunt i-a înlesnit obţinerea anumitor posturi, a unor privilegii şi a unor sume importante de bani, l-a implicat de asemenea şi în politică, cu avantajele şi dezavantajele ce rezultau de aici. În 1389, a fost numit în fruntea structurii ce administra construcţiile regale, devenind astfel răspunzător pentru Palatul Westminster, Turnul Londrei şi opt dintre reşedinţele regale; anul următor i s-au dat în grijă şi Capela Sf. Gheorghe, împreună cu Castelul Windsor, unde se stabiliseră cavalerii Ordinului Jartierei. Această funcţie îi conferea lui Chaucer o mare putere decizională şi financiară. Cu toate acestea, şi-a dat demisia un an mai târziu şi s-a mutat în Somerset. Să fi fost politica de vină? Se pare că da. Chaucer a avut cu siguranţă de suferit în 1386, în timpul guvernării lui Thomas, duce de Gloucester, care a izgonit de la putere „banda lui Ioan de Gaunt“. Acesta a fost şi anul singurei referinţe politice făcute de autor în poemele sale, şi anume versul „Totu-i pierdut când nu avem statornicie“. Chaucer dezaproba laşitatea, inclusiv în politică.[9] Totuşi, a cunoscut o perioadă de prosperitate în timpul lui Henric IV, căci noul monarh i-a reînnoit cu promptitudine venitul anual de 20 de lire. Şi-a petrecut mare parte din viaţă aproape de centrul vieţii politice, căci locuia în grădina de la Westminster Abbey, unde s-a construit mai târziu Capela Doamnei, superba construcţie în stil gotic târziu din vremea lui Henric VII; corpul său a fost primul înhumat în acea secţiune a abaţiei care se numeşte acum Colţul Poeţilor.

Datorită diversităţii carierei sale, Chaucer a beneficiat de-a lungul vieţii de oportunităţi unice, de care alţi literaţi englezi nu au avut parte. A călătorit alături de personalităţile vremii în toată Europa occidentală şi a asistat la lucrările de construcţie a şase curţi regale. Prin natura profesiei sale, a avut de-a face cu armata şi cu flota engleză, cu comerţul internaţional, cu exporturile şi cu importurile, cu chestiunile financiare ale conducerii centrale şi locale, cu Parlamentul şi cu tribunalele, cu vistieria statului şi cu Cancelaria, cu activităţile de natură agricolă şi forestieră aferente domeniilor Coroanei – dar şi ale domeniilor private –, cu comerţul şi industria internă, mai ales în domeniul construcţiilor. Era familiarizat deopotrivă cu diplomaţia şi cu problemele Bisericii ca instituţie, cu politica şi cu legile şi, de asemenea, cu asigurarea bunăstării naţiunii pe timp de război şi de pace. I-a întâlnit probabil pe majoritatea oamenilor importanţi ai Angliei şi a discutat cu ei de-a lungul timpului; a avut totodată contacte cu anumite personalităţi de pe continentul european. Printre cei pe care ştim că i-a întâlnit se află cunoscuţi negustori, ca sir Nicholas Brembe, sir William Walworth şi sir John Philpot; cavalerii Lollard, urmaşii lui William Wycliffe (sir Lewis Clifford, sir John Clanvowe, sir Richard Sturry şi sir William Neville); diplomaţi şi înalţi funcţionari, ca sir Guichard d'Angle, sir Peter Comtenay, Walter Skirlawe, care era episcop de Durham, sir William de Beauchamp şi sir John Burley, alături de persoane de rang înalt, ca Gaunt însuşi.[10] Chaucer şi-a desfăşurat activitatea alături de instituţiile şi persoanele care deţineau autoritatea supremă în Anglia Plantageneţilor şi era familiarizat cu culisele puterii. Ştia cum să asigure plata unei datorii prin trezoreria statului şi, mai presus de toate, ştia cum se poate aproba oficial un document în Cancelaria Coroanei. Ştia şi cum putea fi primit de rege şi cum să procedeze pentru a obţine găzduire într-un palat regal sau într-o tabără de război. În acelaşi timp, nu a pierdut niciodată legătura cu clasa de mijloc şi cu mediul negustoresc din care provenea. Împărtăşea prudenţa celor din districtul comercial al Londrei şi

înţelepciunea locuitorilor modeşti din ţinutul Weald din Kent – cunoştea hanuri şi popasuri de noapte, prăvălii şi ateliere, fierării, mici corăbii de transport peste Canalul Mânecii şi pescării situate aproape de ţărmul mării. Ştia franceza şi italiana şi poate şi puţină germană, flamandă şi spaniolă. Ca mulţi autodidacţi englezi, printre care cel puţin doi monarhi, regele Alfred şi regina Elizabeth I, avea suficiente cunoştinţe de latină ca să poată traduce *Consolarea filosofiei* a lui Boethius şi era familiarizat cu scrierile lui Dante, Boccaccio şi Petrarca (pe ultimii doi e posibil să-i fi întâlnit).[11]

Chaucer a fost cu siguranţă influenţat de literaturile franceză şi italiană, care erau pe atunci mult mai bogate decât literatura engleză. E un fapt inevitabil şi se poate demonstra cu argumente. Scriitorul a respectat adesea standardele formale existente pe continent. Prima sa capodoperă, *Cartea ducesei*, un poem de 1.334 de versuri scris în 1369, când se apropia de vârsta de 30 de ani, se conformează convenţiei literare franceze a poemului-vis; la fel şi *Casa faimei* (neterminat), care are 2.158 de versuri şi a fost scris între anii 1374 şi 1385, cu anumite întreruperi datorate obligaţiilor oficiale ale autorului. Poemul său cel mai lung, *Troilus şi Cresida*, care are 8.239 versuri şi este scris în a doua jumătate a decadei anilor 1380, e preluat direct după *Il Filostrato* de Boccaccio, la nivelul naraţiunii. Aceasta este doar ultima etapă a unei lungi serii de împrumuturi, care merge până la Dares Phrygius[9] şi Dictys Cretensis[10], trecând prin Guido delle Colonne[11] şi Benoît de Sante-Maure[12]. În afara naraţiunii însă, poemul lui Chaucer nu are nimic în comun cu textul lui Boccaccio şi, în plus, aduce o notă profund gravă şi o anumită tristeţe care lipsesc din textul autorului italian.[12] Chaucer s-a inspirat de la alţii în privinţa structurii şi a construcţiei ritmice a versurilor, dar niciodată cu privire la substanţă. Observăm acest lucru mai ales cu referire la Dante, pe care îl admira – cine nu-l admira pe Dante pe atunci? –, dar pe care l-a ignorat, în fond. Gândeau complet diferit. Chaucer recunoaşte în *Troilus* că „Despre Rai ori Iad nu am putere să cânt“[13][13]. Iată deja primele semne ale marii diviziuni care a separat literatura engleză de literatura de pe continent – englezii erau preocupaţi mai ales de aspectele concrete şi practice ale lucrurilor, în detrimentul abstracţiunilor.

Ar trebui să ne întrebăm cum a devenit Chaucer poet, în primul rând. Dat fiind că se lansase deja într-o carieră oficială, ce l-a făcut să se îndrepte cu atâta hotărâre şi pasiune către poezie? Deşi nu ne răspunde niciodată la această întrebare, autorul deplânge în repetate rânduri dificultatea de a stăpâni cuvintele. Iată ce scrie în *Divanul păsărilor*, un alt poem-vis, o fantezie încântătoare despre păsările care îşi aleg perechea în ziua Sfântului Valentin (1382):

Viaţă scurtă, artă-ndelungată,
Silinţă-n draci, izbândă fără soare,
Desfăt firav ce lunecă pe dată. (l. 1–4.)[14]

Chaucer a spus-o mai bine decât oricare dintre poeţii aceia care bombăne în timp ce urcă scările spre biroul unde-şi scriu norma zilnică de versuri. Atunci, de ce s-a apucat oare cu atâta tenacitate de acest meşteşug? În privinţa aceasta, este relevantă situaţia poeţilor din partea continentală a Europei. Din câte ştim, poeţii n-aveau un statut aparte în Anglia anului 1360. Lucrurile stăteau însă altfel dincolo de Canalul Mânecii, după cum şi-a dat seama şi Chaucer. La Curţile Franţei şi ale Burgundiei, poeţii erau foarte respectaţi şi puteau avansa în carieră, întreţinându-şi deopotrivă familiile, graţie anumitor prinţi sentimentali, mari iubitori de versuri. Chaucer ştia că Dante era o

personalitate cunoscută în toată Italia; Dante devenise celebru imediat după moarte, în 1321, înainte de sosirea lui Chaucer în Italia. Boccaccio şi Petrarca, amândoi încă în viaţă, erau cunoscuţi şi apreciaţi, fiind consideraţi adevăraţi eroi ai curţilor regale şi favoriţi ai prinţilor. Astfel de favoruri nu existau încă în Anglia, dar puteau fi dobândite. Chaucer observase că celebritatea şi favorurile le erau rezervate acelora dintre poeţi care compuneau *vers d 'occasion*, poeme scrise cu ocazia unor jubilee, pentru a marca sărbătorile princiare şi zilele speciale. Drept urmare, a început să scrie la rândul lui astfel de versuri. *Cartea ducesei*, care-i poartă semnătura, este o lamentaţie alegorică compusă cu ocazia morţii lui Blanche de Lancaster, prima soţie a protectorului său, Ioan de Gaunt, iar *Divanul păsărilor* e închinat căsătoriei regelui şi binefăcătorului său cu Ana de Boemia.[14]

Chaucer, care era un om extrem de practic şi era gata să profite de orice ocazie pentru a-şi îmbunătăţi situaţia materială, nu dispreţuia deloc ideea de glorie lumească şi nici recompensele adiacente. Printre altele, beneficia de pildă de o cantitate zilnică de vin, iar cunoştinţele lui aveau grijă ca vinul să fie de bună calitate. Probabil se gândea adesea, pe când sorbea din pahar la masa de scris (ca să-şi „revigoreze spiritul", cum spunea Hobbes), că meşteşugul acesta, aşa greu cum era, îşi avea totuşi avantajele lui. Aceasta nu este însă întreaga poveste, desigur; nu e nici măcar jumătate. Cine citeşte *Troilus şi Cresida* sau *Povestirile din Canterbury*, cele două capodopere ale sale, va observa că textele emană o bucurie neţărmurită: lui Chaucer îi plăcea cu adevărat să scrie. Scrisul era viaţa lui – îi era masa de dimineaţă, prânzul şi cina; carnea şi vinul; scopul, consolarea, alinarea şi recompensa supremă a existenţei. Încercările sale timpurii de a scrie versuri i-au sporit treptat încrederea în sine, astfel încât firul de idei, comparaţii, metafore, strategii artistice şi euforie lingvistică de la început s-a transformat treptat într-un şuvoi căruia nu-i mai putea sta nimic în cale, un râu de împlinire pură, dezlănţuit şi înspumat, pe care autorul l-a lăsat să se reverse în pagină. Încrederea în sine este esenţa creativităţii. În cazul unui scriitor de geniu ca Chaucer – sau ca Shakespeare, Dickens ori Kipling, autorii englezi cu care se aseamănă cel mai mult –, încrederea în capacitatea de a mânui cuvintele, ideile, imaginile şi în puterea de a realiza acrobaţii lexicale preia controlul, iar exprimarea ideilor devine o necesitate la fel de stringentă precum golirea vezicii sau a intestinelor (o comparaţie care i-ar fi plăcut lui Chaucer, dată fiind atracţia lui pentru teluric). Scria pentru că simţea imperios nevoia de a scrie, cu o plăcere nestăvilită.

Am putea spune că era îmbătat de cuvinte, după cum vom vedea. Totodată, îl fascinau însă oamenii, bărbaţii şi femeile, în diversitatea lor infinită, cu micile lor defecte şi cu obiceiurile lor ciudate, cu gusturile lor stranii şi cu felul lor bizar de a fi, cu inocenţa şi viclenia lor, cu puritatea şi desfrânarea lor, într-un cuvânt, cu umanitatea lor. Pe când îşi observa compatrioţii – nici un alt scriitor n-a descris o arie atât de largă de îndeletniciri –, în mintea lui se derula uluitoarea, aproape miraculoasa şi cu adevărat divina comedie a umanităţii; „divin" are de fapt o mai mare tangenţă cu opera sa decât cu cea a lui Dante. Chaucer putea fi, de asemenea, depreciativ şi reprobator, dispreţuitor şi satiric, când i-o cerea situaţia; ştia să râdă şi chiar să batjocorească răutatea şi meschinăria umană. Este însă evident că iubea oamenii, şi mai ales pe englezi, care constituie substanţa literară a întregii lui opere. O astfel de dragoste trebuia să se manifeste într-un fel sau altul, iar Chaucer a exprimat-o în cuvintele calde şi pline de vervă ale scrierilor sale.

La finalul anilor 1380 sau la începutul anilor 1390, după ce a scris *Troilus şi Cresida*, un poem de o frumuseţe aparte, Chaucer a început *Povestirile din Canterbury*. A fost ca şi cum până atunci s-ar fi

pregătit pentru această sinteză extraordinară de limbă engleză medievală pe care o reprezintă *Povestirile*. Nici o altă scriere din literatura occidentală nu egalează aceste texte. În comparaţie cu ele, *Comedia umană* a lui Balzac sau ciclul de romane *Les Rougon-Macquart* al lui Zola par abia schiţate, incomplete, dar şi foarte lungi, faţă de concizia de care dă dovadă Chaucer. În prolog regăsim Anglia zilelor sale, dar şi în legăturile prologului cu restul textului şi, desigur, în cuprinsul povestirilor ca atare – biserica şi statul; bogaţii şi săracii; oraşul şi satul; sfântul şi păcătosul; onoarea; lăcomia; decepţia şi înşelăciunea; inocenţa şi virtutea, cu valenţe deopotrivă eroice şi cotidiene: toată mândria, entuziasmul, grandoarea, meschinăria şi pofta de viaţă ale oamenilor, aşa cum le-a văzut autorul. Pentru crearea acestei vaste opere literare, Chaucer a preluat idei şi a împrumutat în întregime unele intrigi din alte surse, dar, graţie geniului care-l caracterizează, a transformat şi a înnoit întregul material, rezultatul fiind un text de o bogăţie rară. Mai mult, structura pelerinajului la Canterbury, în care varietatea pelerinilor reflectă un eşantion de viaţă, fiecare dintre ei având o poveste aparte, îi aparţine în totalitate. Nimic nu putea fi mai relevant, date fiind experienţa şi măiestria autorului. *Povestirile* reprezintă exemplul perfect al unui fir narativ care erupe aidoma unui vulcan şi dă naştere unui fluviu de idei.

Chaucer a fost primul scriitor care a perceput naţiunea engleză ca unitară. Prin asta i-a şi atras pe contemporanii săi, căci Războiul de 100 de Ani cu Franţa produsese un val puternic de patriotism, în urma căruia oamenii nu s-au mai perceput ca normanzi sau saxoni, ci ca englezi, care citesc mai puţin în franceză şi doresc să citească despre ei în limba engleză.[15] Chaucer le-a oferit ceea ce îşi doreau, şi chiar mai mult de atât, căci lui îi aparţinea engleza pe care o vorbeau. Faptul că putea reda mai multe versiuni vernaculare ale limbii engleze a fost unul dintre marile lui avantaje, avantaj pe care nu l-a mai avut nimeni până la Shakespeare. În momentul acela, se făcea distincţia de bază între o variantă literară (*lered)* şi o variantă populară (*lewed*) a limbii engleze. Cuvântul *lewed* sau *lewd* avea sensul de „comun, obişnuit“, iar conotaţia de „obscen“ pe care o are acum nu exista. Varianta educată abunda în cuvinte latinizate şi franţuzeşti; varianta populară cuprindea cuvinte mai scurte, în mare parte de origine germanică, şi includea anumite expresii populare pe care clasa aristocratică nu le folosea (bărbaţii le mai întrebuinţau, dar femeile de regulă nu). Chaucer ştia să utilizeze în scris ambele variante ale englezei vernaculare (şi nu era singurul), dar el reuşea să le îmbine. În poemul-vis *Casa faimei*, Chaucer, ca autor, poartă un dialog cu Vulturul, o pasăre din clasa superioară, care era suficient de educat ca să poată face să rimeze cuvinte ca *dissymulacious* şi *reparacion*s sau *renovelauches* şi *aqueyntaunces*, dar care putea, de asemenea, să recurgă şi la limbajul popular atunci când voia:

Cu aceasta vulturul strigat-a:
„Ci hai, cu fantazia – gata!
De stele vrei să-nveţi un pic?“
„Nu, i-am răspuns, nu vreau nimic.“
„De ce?“ „Fiindcă-s prea bătrân.“
„Ehei, aş fi putut să-ţi spun
Cum se numesc acele stele
Și zodiile-n cer și ele,
Și care sunt“ „Degeaba e!“

„Ba nu! mi-a spus. Şi ştii de ce?“[15]

După cum s-a spus deja, Vulturul (la fel ca Chaucer) cunoştea ambele dialecte şi era foarte mândru de acest lucru. Construcţii ca *lat be* [„ci hai“], *ryght naught* [„nu vreau nimic“], *no fors* – care înseamnă „degeaba“ sau „nu contează“ – şi *pardee* (*par dieu* or „pe Dumnezeul meu!“), care apar toate în textul citat mai sus, aparţineau versiunii populare a limbii.[16]

Chaucer cunoştea bine jargonul tehnic al avocaţilor, al intelectualilor, al militarilor, al inginerilor şi al altor bresle, fapt ce reprezenta un mare avantaj. Lua însă uneori în derâdere acest jargon. Astfel, Argatul din „Povestirea Argatului Avei“ spune: „Ne socoteam deştepţi nevoie mare“, pentru că „grăiam întort ca vracii şi ca pochii“[16]. Corăbierul declară, în preambulul povestirii sale, că nu va folosi jargonul celor învăţaţi:

Dar nu-i un basm din ăl filozofesc
Cu fistofii şi cu teologhie,
Că-s tare nevoiaş în lătinie.

Se mai întâmplă ca unele personaje să folosească câteodată un limbaj aşa-zis de specialitate (cum se întâmplă şi la Shakespeare uneori), pentru a stârni râsul. Iată cum a preluat Argatul vocabularul alchimic al maestrului său:

Lut armenesc, coclează, pământel,
Clondire, gavanoase fel de fel,
Ţucaluri şi pritoace, alambice,
Beşici de sticlă ce retorţi le zice,
Uiege-anume, piuliţe, şipuri
Şi alte marafeturi şi tertipuri…[17]

Povestirile cuprind o serie întreagă de personaje, de la Cavaler, „un cavaler desăvârşit“, după cum e descris – un domn care nu foloseşte niciodată vorbe vulgare –, şi Măicuţa Eglantina, stareţa atât de educată,

Cânta la slujbe dumneaei – minune…
Cucernic ce ştia pe nas să-ngâne
Măicuţa Eglantina. Şi-apoi, încă,
Grăia simandicos pre limba frâncă,
Cum o-nvăţau la Stratford cu dichis,
Căci nu ştia frâncească din Paris.

până la oamenii de rând ca Morarul sau ca Hangiul Harry Bailly. Faptul că rolul de comentator, atât de important, îi revine lui Bailly, ne arată dorinţa lui Chaucer de a-i scoate în evidenţă pe oamenii obişnuiţi, pentru a spori impactul dramatic al textului – ei nu mai figuraseră până atunci în literatura engleză decât cu titlu simbolic. Bailly e „grosolan şi bădăran“, dar are totuşi un rol important în cadrul naraţiunii şi reuşeşte să se impună. Chaucer spusese deja clar, prin intermediul personajului Vulturului, „cu omul cel de rând pe limba lui vorbesc“, şi insistă în *Povestiri* ca „vorbele de fapte să

fie strâns legate“. Textul abundă în fraze chiar mai aspre uneori, ca „nu-mi pasă nici cât negru sub unghie“, „nu-l tem nici cât pe-o muscă degerată“, „o ceapă degerată nu dau pe bunătatea-ţi!“. Există aici şi diverse forme de a jura, şi nu doar de felul celor folosite de Măicuţa Eglantina – care „nu jura decât pe Sânt Elie“ –, ci şi dintre cele mai radicale, ca „pe legea mea“, „pentru numele lui Dumnezeu“, „pe Sfântul Ronyon“, până la înjurături şi obscenităţi care există şi în ziua de azi. Hangiul însuşi întrerupe la un moment dat o povestire care i se părea plictisitoare şi despre care spune că e „proastă“, completând cu „Pe rima-ţi proastă un rahat nu dau!“. Deşi Popa îl mustră pe Hangiu că înjură, el însuşi foloseşte cuvântul „pișat“[17] (pe care-l spune şi Târgoveaţa din Bath, cea „cam tare de urechi“, care avusese cinci soţi şi-l aştepta cu nerăbdare pe-al şaselea); şi, mai puţin surprinzător, îl folosesc la rândul lor Argatul şi Morarul.

Mai mult, după ce vorbeşte, Morarul se preface surprins de faptul că povestea lui şocantă le place tuturor: „Mai toţi am râs de ea“. Pe vremea mea, „Povestirea Morarului“ era interzisă elevilor din cauza „vulgarităţii“ ei, dar asta nu m-a împiedicat s-o citesc cu nesaţ, desigur. Este una dintre cele mai reuşite povestiri ale lui Chaucer; autorul adaugă în prolog şi un mic portret, excelent, al Morarului însuşi. „Era Morarul ditamai vlăjgan, / Vânjos grozav şi ciolănos avan“, zice Chaucer, care ne spune că omul era un luptător redutabil şi că putea scoate o uşă din ţâţâni, „Putând s-arunce orice poartă jos / Din bălămăi, sau s-o sfărâme toată“. Lat în spate cât o lopată, avea un neg „în partea dreaptă pe năsoi“, din care ieşea un smoc de păr „care lucea / Tot roşu, ca urechea de purcea“. Nările-i erau negre şi largi şi cânta la cimpoi cu gura sa „cât gura de cuptor“, „şi tot cântând ne-a scos din târg pe noi“.

Chaucer ne mai spune şi că Morarul era „un de măscări cuvântător“ şi că omul „dădea dintr-însul porcării duium“. Nu-i deci de mirare că personajul principal al povestirii Morarului e o nevastă frumuşică şi tânără, căsătorită cu un tâmplar mai vârstnic, chinuit de gânduri negre, pe care-l va înşela cu un învăţăcel tânăr şi isteţ. În afară de asta, femeia scapă şi de un paracliser care se îndrăgostise lulea de ea, făcându-l, pe întuneric, să-i sărute fundul dezgolit, convins fiind că-i sărută gura. Când învăţăcelul încearcă şi el să-l păcălească pe paracliser în acelaşi fel ca nevasta tâmplarului, paracliserul îl împunge-n fund cu un vătrai încins, moment ce reprezintă şi punctul culminant al povestirii.[18] Cu toate detaliile acestea vulgare, povestea este relatată cu mult rafinament şi trebuie să spunem că Chaucer, după ce experimentase toate formele de versificaţie folosite la vremea respectivă, a adoptat tipul de vers cel mai adecvat subiectului pe care-l povestește. Autorului îi place să experimenteze, dar nu experimentează niciodată gratuit, ci întotdeauna cu un scop bine definit, şi foloseşte tipul corect de versificaţie în toate scrierile sale. Versul lui preferat era decasilabul, pe care-l utilizează predominant în opera sa de maturitate. În *Troilus* preferă strofa de şapte versuri numită şi „strofă regală“, care e de altfel cea mai potrivită unui poem epic de o solemnitate atât de emoţionantă, însă alege cupletul în cazul unor naraţiuni dinamice ca *Povestirile din Canterbury*. Aidoma marilor povestitori, Chaucer ştie să dozeze perfect dinamismul naraţiunii; asemenea altor autori comici străluciţi care şi-au făcut intrarea în scenă mai târziu – Shakespeare, Swift şi Waugh –, face economie de mijloace în pasajele comice, slujindu-se de cuplet, pe care-l compune din cuvinte precise și scurte. Nu utilizează niciodată două cuvinte atunci când unul singur e de ajuns – exemplul perfect îl reprezintă „Povestirea Morarului“, un adevărat model de concizie.

Pentru a pregăti scena în vederea desfăşurării episoadelor următoare, animate de personaje care

fac parte din clasele de jos, Chaucer introduce un pasaj comic, imediat după povestea despre onoare şi iubire a Cavalerului. În acest pasaj, Hangiul îi cere Călugărului să-şi istorisească povestea, dar Morarul îl întrerupe grosolan, pentru a-şi face auzită propria relatare. Hangiul nu e de acord cu întreruperea şi-l acuză pe Morar, căruia-i spune Robin, că e „chiaun“ de atâta băut. „Că-s tămâiat – văd după glas“, îi răspunde Morarul, dar insistă să-şi continue „basna“ despre „un teslar“ şi „muierea lui“, în care femeia îşi înşală bărbatul „c-un june-nvăţăcel“. Cele auzite îl scot din sărite pe Logofăt: „Mai ţine-ţi limba ta de beţivan“, îi spune el Morarului. Logofătul susţine că este revoltător să strici buna reputaţie a unei soţii, dar Morarul îi respinge acuzaţia: pentru o soţie infidelă, zice el, există o mie de soţii devotate; în ceea ce îl priveşte, are încredere în nevastă. Aşa că-şi începe povestea; Chaucer se scuză pentru natura istorisirii sale şi adaugă că, dacă cititorul are obiecţii, poate sări pagina, pur şi simplu (faptul că i se adresează cititorului direct, dar cu subtilitate, reprezintă una dintre inovaţiile autorului). Povestea se dovedeşte într-adevăr vulgară, dar e întru câtva salvată de Alison, eroina (sau poate antieroina) principală şi fermecătoarea soţie de 18 ani a tâmplarului. Alison e o „zvârlugă“, agilă şi zveltă ca o nevăstuică şi e mai „mândră“ decât un pui de păr înflorit. Chaucer zăboveşte cu senzualitate asupra frumuseţii sprâncenelor fetei şi asupra hainelor îngrijite pe care le îmbracă; conchide că nu se poate închipui „o fătuţă“ aşa „mândră şi nurlie“, care zburdă ca un ied şi are guriţa nespus de dulce, un „noatin tinerel“, „ca plopul naltă, trasă prin inel“, pe scurt, „un ghiocel, o viorea, / Încât şi-un crai ar fi primit-o-n pat“.

E limpede că o astfel de farmazoană va avea voie să facă orice şi chiar va face: nu numai că-i pune coarne bărbatului ei cu învăţăcelul de care povesteam, dar îşi bate joc şi de paracliserul din parohie, pe care-l face să-i sărute fundul – după care „chicoti şi-nchise geamul bine“. Acesta e primul „chicot“ ca expresie feminină a râsului maliţios din istorie. Chaucer nu face compromisuri în privinţa limbajului. Alison îşi arată „curul“ să-i fie sărutat, iar iubitul ei se trezeşte cu un vătrai încins înfipt tot „în cur“. E adevărat că scriitorul nu denumeşte clar organul femeiesc, deşi, atunci când povesteşte că învăţăcelul a flirtat cu Alison, zice „înşfăcându-i mierla dintre pulpe“, ceea ce-i cam acelaşi lucru. La final, prefăcându-se surprins, Chaucer observă că nimeni n-a obiectat în privinţa limbajului folosit – „Şi nimeni, zău, îngreţoşat n-a fost“ –, iar Oswald, Logofătul, s-a înfuriat doar pentru că, fiind şi el tâmplar de meserie, nu i-a plăcut ca un membru al breslei să fie luat peste picior.

Logofătul îşi ia însă revanşa când îi vine rândul la povestit şi istoriseşte despre cum a fost batjocorit un morar. Morarul acesta este păcălit nu doar de unul, ci de doi învăţăcei, care-i seduc şi nevasta, şi fiica şi fac în aşa fel, încât omul să o mai şi încaseze. În ce ne priveşte, interesul poveştii constă în faptul că e scrisă în dialect: a şi fost numită „prima poveste scrisă în dialect“[19]. Oamenii din vremea lui Chaucer erau deja conştienţi de existenţa unui limbaj regional – Chaucer însuşi spune în *Troilus* „Şi cum vedem în limba anglicească / Atâtea feluri multe de-a o scrie“[18], atrăgând atenţia în repetate rânduri asupra contradicţiilor ce definesc accentele. Popa, care protestează vehement împotriva stilului nordic aliterativ în construcţia versurilor, răspunde, atunci când Hangiul îi cere şi lui să spună o poveste:

Spun drept: eu sunt de loc din miazăzi
Cântări cu cavaleri şi cosânzene
Eu nu cunosc, iar stihu-mi merge alene;
De-aceea mi-i cuvântul ne-nflorit.

Desigur, Chaucer voia ca poeziile lui să circule pe o arie cât mai largă la nord de râul Trent. Nu foloseşte aliteraţiile în stil nordic, însă învăţăceii din povestirea relatată mai sus sunt evident din nord, fapt subliniat nu numai prin accentuarea pronunţiei lor diferite în limba engleză, dat fiind că folosesc *„a“* sau *„aa“* acolo unde cineva din sud ar folosi *„o“* sau *„oo“*, dar şi prin reliefarea diferenţelor de flexiune a cuvintelor. Astfel, la persoana a treia singular, timpul prezent, învăţăceii pun *-s* la finalul verbului, pe când Logofătul, care este din sud, foloseşte terminaţia *-th*. Chaucer utilizează dialectul cu ingeniozitate şi în mod consistent în această poveste, fapt remarcat, cred, de mulţi dintre succesorii săi literari, care s-au folosit la rândul lor de acest mijloc expresiv pentru a-şi însufleţi dialogurile – mai ales Shakespeare, în ambele părţi ale pieselor sale *Henric al IV-lea* şi în *Henric al V-lea*.

Plăcerea cu care Chaucer ne povesteşte despre oamenii de rând reprezintă dovada apetitului său pentru comedie şi a asocierii pe care o face între bufonerie şi clasele de jos; această asociere a devenit una dintre trăsăturile principale ale literaturii engleze din acea vreme, până la mijlocul secolului XX. El a fost iniţiatorul acestei convenţii atât de reuşite, ce a rezistat mai mult de jumătate de mileniu. Obscenităţile reprezintă însă doar o parte a repertoriului său artistic; scopul autorului este de fapt acela de a include cât mai multe modalităţi de exprimare. Chaucer a fost primul poet englez care a jonglat cu această combinaţie explozivă de satiră, ironie şi sarcasm, fapt evident în „Povestirea Vânzătorului de Iertăciuni“. Vânzătorul de Iertăciuni e un escroc neruşinat, însă Chaucer nu se bucură prea tare că este nevoit să-l dea în vileag; ne spune că îşi făcea totuşi meseria şi predica cu multă convingere împotriva păcatului. În predicile sale evoca adesea Moartea, pentru a-şi speria ascultătorii. Există un moment al povestirii când, aşa cum se întâmplă în cazul marilor scriitori, Chaucer atinge o măiestrie poetică nemaiîntâlnită prin neaşteptata adăugire a unui pasaj literar plin de patos despre un bătrân care îşi dorea moartea. Povestea are în centru trei personaje, trei cheflii care pornesc să caute Moartea pentru a o ucide. Printr-o întorsătură ironică a sorţii, întâlnesc pe cineva la fel de nerăbdător să găsească Moartea, dar din cu totul alte motive. Pasajul poetic la care fac referire merită citat integral:

Jumate leghe-au mers, sau cam aşa,
Când, un pârleaz dând ei a-ncăleca,
Zăriră-un biet moşneag lângă ostreţe,
Şi-acel moşneag le-a dat blajin bineţe,
Şi-a zis: „Cu voi Cel Sfânt, jupânii mei!“
Chefliul cel mai ţanţoş din cei trei
I-o-ntoarse: „Boaită ce ne-aţii popasul
Şi stai înfofolit că-ţi văd doar nasul!
Câţi ani strânseşi în cârcă nu-ţi ajung?“
Moşneagul l-a ţintit în ochi delung,
Zicând: „Îmi prea ajung, dar cât colind
Din Englitera până hăt, la Ind,
Nu aflu om să vreie a schimba
Juneţea lui pe bătrâneţea mea;
Şi-i grea povară – moşul a mai spus –

Pân' s-o-ndura de mine Cel de Sus.
Nici Moartea nu mă vrea, bătu-o-ar vina…
Aşa cutreier, neaflând hodina,
Şi în pământ, la poarta mumei mele,
Eu cu toiagul bat şi strig a jele:
«Ci lasă-mă să intru, scumpă mamă,
Căci piei şi carne, tot mi se destramă!»"[20]

Imaginea bătrânului care ciocăneşte la uşa mumei-pământ pentru a fi lăsat să intre reflectă extraordinara capacitate a autorului de a crea momente impresionante. Autorul acoperă întreaga paletă a stărilor sufleteşti şi a situaţiilor umane, găsind nu doar cadrele adecvate, ci şi lexicul potrivit. Nimeni, nici măcar Shakespeare nu a mai avut o influenţă atât de mare asupra limbii engleze. Toată viaţa, Chaucer a căutat şi a creat cuvinte noi. Vocabularul său însuma 8.000 de cuvinte, dublu faţă de al contemporanului John Gower[19] şi mult mai bogat decât al majorităţii literaţilor din acea perioadă. Cam jumătate din cuvintele sale sunt de origine germanică, iar cealaltă jumătate de origină romanică: a preluat cuvinte scurte de origine anglo-saxonă din vorbirea obişnuită şi cuvinte mai elaborate din limbile franceză şi italiană. E adevărat că Shakespeare avea un vocabular de trei ori mai cuprinzător (aproximativ 18.000 de cuvinte), dar Shakespeare a moştenit fondul lingvistic conturat de Chaucer, fiind la rândul său un creator redutabil. Chaucer a perceput poezia franceză şi pe cea italiană nu atât ca pe nişte modele, cât mai degrabă ca pe nişte vitrine cu vocabule din care putea împrumuta cuvintele care nu aveau echivalent în engleză. A adăugat astfel peste 1.000 de cuvinte limbii engleze – prin urmare, cuvintele nu apar la scriitorii anteriori.[21] Printre acestea menţionăm: *jubilee*, *administration*, *secret*, *voluptuousness*, *novelty*, *digestion*, *persuasion*, *erect*, *moisture*, *galaxy*, *philosophical*, *policy*, *tranquillity*.[20] Este vorba de cuvinte polisilabice, relevante, care fac parte din vocabularul oamenilor de ştiinţă şi al profesioniştilor. Chaucer echilibrează aceste adăugiri lingvistice cu alte mii de cuvinte pe care le preia din limba de zi cu zi şi le integrează, pentru prima dată, în fondul limbii engleze scrise. Mai mult, poetul foloseşte aceste cuvinte nu doar pentru a oferi vivacitate versurilor, dar şi pentru a le înfrumuseţa cu ajutorul diferitelor figuri de stil şi al comparaţiilor adesea aliterative, care funcţionează perfect şi dau viaţă întregului. Nu ştim exact câte dintre aceste figuri de stil sunt inventate de el şi câte existau deja în limba vorbită din Londra şi din Kent, pe care o prefera. Tot ce ştim este că au apărut prima dată în scrierile lui şi sunt încă în uz. Printre aliteraţiile bine cunoscute menţionăm *friend and foe*, *horses and hounds*, *busy as bees*, *fish and flesh*, *soft as silk*, *rose-red*, *gray as glass* and *still as a stone*.[21] Nu se mai foloseşte azi în engleză *jangled as a jay* [„guraliv ca gaiţa"], dar *snow-white* [„alb ca laptele"], *dance and sing* [„cântec şi dans"], *bright and clear* [„luminos şi senin"], *deep and wide* [„adânc şi larg"], *more or less* [„mai mult sau mai puţin"], *old and young* [„tineri şi bătrâni"], *hard as iron* [„tare ca fierul"] sunt încă în uz. *No doubt* [„fără îndoială"] şi *out of doubt* [„dincolo de orice îndoială"] sunt moştenite în limba engleză tot de la Chaucer, ca şi *as the old books say* [„cum scrie în cărţile străvechi"] şi *I dare say* [„îndrăznesc să spun"]. Chaucer introduce cu mult talent în versurile sale proverbe, zicători şi vorbe de duh din popor. În „Povestirea Fratelui Cerşetor", de pildă, facem cunoştinţă cu vizitiul care „a zis ce n-a gândit cu-adevărat", iar în „Povestirea Cavalerului" apare „cel zâmbind cu junghiul sub veşmânt". În „Povestirea Duhovnicului de Maici" ni se spune că „nu-i

chip să-ascunzi omorul nicăirea“, şi în „Povestirea Logofătului“ că nevasta morarului „îşi udase pliscul drăgălaş“. Chaucer este cel care ne previne pentru prima dată ca „La câinele-adormit să nu strigi «zât!»“[22] şi care scrie „ci pune tot pe-un zar“[23].[22]

Chaucer era pasionat de cuvinte – vechi şi noi, împrumuturi, invenţii, transformări –, dar el urmărea de fapt viaţa însăşi. Avea o afinitate deosebită pentru tot ce era viu şi a reuşit să redea viaţa cu un talent nemaiîntâlnit. Iată descrierea cocoşului din „Povestirea Duhovnicului de Maici“:

Şi creasta sa – mărgean adevărat –
Era cu zimţi ca zidul de palat;
Clonţ negru lucitor avea, picioare
Şi pinteni vineţi – floare de cicoare –
Şi gheare albe, crinilor perechi,
Iar penele pe dânsul – aur vechi.
Acest cucoş ţinea sub ascultare
Şapte găini, să-i fie desfătare,
Care-i erau surori şi cosânzene
Şi-i semănau aidoma la pene.
Dar cei mai mândri fulgi luceau pe guşa
Celei ce-i zic Bogheata-găinuşa.

Iată şi motanul din gospodărie:

O mâţă ia şi aciuieşte-o-n casă,
Dă-i lapte, carne, perini de mătasă:
Dar ia să vază-un şoarec prin surcele,
Că lasă lapte, carne, toate cele
Şi toate bunătăţile le lasă,
Atâta ce-i de şoarec pofticioasă.[24]

Cel mai mult îl inspirau însă oamenii. Într-un fel, îi îndrăgea pe toţi atâta timp cât îi putea înfăţişa în scris, spre delectarea noastră, a cititorilor. S-a spus foarte bine că *Povestirile din Canterbury* reprezintă o alegorie a rasei umane. Chaucer (la fel ca Shakespeare) a luat oamenii aşa cum erau şi, după cum a remarcat poetul englez John Dryden, i-a înfăţişat cu „un bun-simţ desăvârşit“. Mai mult, aşa cum a făcut şi Shakespeare, a lăsat oamenii să vorbească, să spună ce cred cu adevărat. Vorbirea directă ocupă un procent surprinzător de mare din textul *Povestirilor*, lucru nemaiîntâlnit până atunci. Dialogurile sunt substanţiale. Iată-l pe călugărul cerşetor din „Povestirea Aprodului“ referindu-se la slujba ce avusese loc cu puţin timp înainte:

„Nevasta ţi-am zărit acolo… Hei,
Dar unde-i?“ – „Prin ogradă-i dumneaei –
Răspunde omul – vine-acu şi ea.“
„O, bine ne-ai sosit, pre legea mea! –
Rosteşte jupâniţa – sănătos!“
Se scoală popa-n sus cuviincios,

O-mbrăţişează strâns şi o sărută,
Ciripăind ca vrabia limbută:
„Mă simt, cucoană, bine cât se poate
Şi sluga dumitale-s întru toate;
Har Sfântului ce duh şi viaţă-ţi dete!
Muieri mai mândre n-am văzut, nici fete,
La liturghie, azi, pe crucea mea!“
„Ne izbăvească Cerul – spuse ea –
De cel viclean. Mă bucur mult când vii.“
„Mă-ncredinţai c-aşa e; *grand merci*!“

Dialogurile lui Chaucer dau o senzaţie atât de puternică de viaţă adevărată, sunt atât de fireşti şi de relevante în contextul dinamicii textului – iar autorul le preferă aşa de des naraţiunii propriu-zise, inserându-le adecvat în povestire –, încât cred că ar fi fost un dramaturg de excepţie. Ce păcat că nu existau teatre pe atunci! Probabil ne-ar fi uimit pe toţi cu piesele lui. Avem de-a face, prin urmare, cu un protoelisabetan care, în lipsa teatrelor, nu şi-a putut duce la îndeplinire menirea. Chiar şi aşa, Chaucer este, fără îndoială, un mare creator al Angliei medievale, căreia i-a surprins hazul şi duioşia, râsul şi lacrimile, bucuria sau vorba de şagă. Poate că nu a fost dramaturg, dar a fost un showman fără egal.

Note

2. În orig. Statute of Pleading.
3. *Beowulf* este cel mai lung poem epic în limba engleză veche, vorbită de anglo-saxoni înainte de Cucerirea Normandă (1066).
4. *Sir Gawayn şi Cavalerul Verde* este un cunoscut poem epic din ciclul arthurian. A fost compus în secolul al XIV-lea.
5. Poem medieval englez atribuit lui William Langland (cca 1330–cca 1400).
6. William Caxton a tipărit prima carte în limba engleză și a înființat prima tipografie din Anglia.
7. Un om de rând“ (în fr. în orig).
8. Critic de artă, figură reprezentativă a epocii victoriene (1819–1900).
9. Preot troian al lui Hefaistos și unul dintre personajele Cărţii a V-a din *Iliada* lui Homer.
10. Autor al unei pseudocronici a Războiului Troian.
11. Scriitor italian din secolul al XIII-lea.
12. Scriitor francez din secolul al XII-lea, autorul poemului *Roman de Troie*.
13. „*Of Heaven or Hell I have no power to sing*“ – versul citat în original îi aparţine scriitorului englez William Morris.
14. G. Chaucer, *Divanul păsărilor*, trad. Dan Duțescu, Cartea Românească, Bucureşti, 1986, p. 151.
15. G. Chaucer, *Casa faimei*, trad. Dan Duțescu, Cartea Românească, Bucureşti, 1986, p. 99.
16. Traducerea fragmentelor din *Povestirile din Canterbury* îi aparţine lui Dan Duţescu (*Povestirile din Canterbury*, Polirom, Iaşi, 1998).
17. Cuvântul din textul original este *piss* sau, într-un singur caz, *uryne* (tradus ca „ud“ în versiunea lui Dan Duțescu).
18. G. Chaucer, *Troilus și Cresida*, trad. Dan Duțescu, Univers, Bucureşti, 1978, p. 342.
19. Poet englez (1330–1408) a cărui reputaţie a egalat-o temporar pe cea a lui Chaucer.
20. În traducere: „jubileu“, „administraţie“, „secret“, „voluptate“, „noutate“, „digestie“, „putere de convingere“, „erect“, „umezeală“, „galaxie“, „filozofic“, „plan de acţiune“, „linişte“.
21. În traducere: „prieten şi duşman“, „cai şi câini“, „harnic ca albina“, „peşte şi carne“, „moale ca mătasea“, „roşu ca rozele“, „cenuşiu precum oglinda“ şi „neclintit ca stânca“.
22. G. Chaucer, *Troilus și Cresida*, trad. Dan Duțescu, Univers, Bucureşti, 1978, p. 168.
23. *Ibid*., p. 232.
24. „Povestirea Economului“, ed. cit., pp. 288–289.

3
Dürer:
Cum miroase tuşul gravorului

Albrecht Dürer (1471–1528) a fost unul dintre cei mai creativi artişti ai tuturor timpurilor. A început să deseneze din momentul în care a învăţat să ţină condeiul în mână. Un autoportret de la vârsta de 13 ani ni-l înfăţişează cu părul lung şi mătăsos, având pe cap o tichie cu ciucure şi arătând, cu o mină foarte serioasă, spre reflecţia sa dintr-o oglindă. Autoportretul a supravieţuit până azi pentru că i-a plăcut tatălui artistului, care l-a păstrat. Schiţa este foarte bine realizată; e limpede că băiatul desena de mai mult timp, probabil de pe la trei ani, vârsta la care încep să se manifeste artiştii cu talent înnăscut.[1] Probabil că nu era zi în care să nu picteze, chiar şi atunci când călătorea, pentru că Dürer descoperise (cum am descoperit şi eu) că acuarelele sunt ideale de luat la drum – uşor de cărat, uşor de pregătit, perfecte pentru a schiţa rapid un peisaj sau un colţ citadin atunci când n-ai mult timp la dispoziţie. Picturile lui topografice în acuarelă au fost primele peisaje realizate în nordul Europei; era prima dată când se folosea acuarela în afara graniţelor Angliei şi, ţinând cont de noutatea subiectului abordat şi a modului de reprezentare, putem spune că lucrările sunt foarte reuşite.[2]

Această tehnică picturală – acuarela –, cu ajutorul căreia Dürer putea ţine evidenţa călătoriilor întreprinse fără să piardă nici o zi, se potrivea perfect perseverenţei ce-l caracteriza, cât şi apetitului său neostoit pentru noi experienţe artistice. Opera lui include 346 de xilogravuri şi 105 gravuri, majoritatea foarte elaborate; nenumărate portrete realizate cu tehnici picturale diverse; mai multe tablouri de altar de dimensiuni mari; mai multe gravuri în acvaforte şi cu acul rece, şi cele 970 de desene care au supravieţuit (din mai multe mii).[3] Întreaga sa operă e de o calitate excepţională; artistul pare să-şi fi folosit din plin talentul. Putem spune că a redefinit limitele artei prin ideile sale novatoare şi prin numărul impresionant de inovaţii tehnice pe care le-a adus domeniului artistic. Dürer, acest Leonardo da Vinci al nordului Europei (dar înzestrat cu mult mai multă tenacitate), era interesat de ştiinţă; îşi punea mereu întrebări şi căuta modalităţi de a îmbunătăţi lucrurile în urma cercetărilor pe care le întreprindea.

Nu greşim atunci când afirmăm că Dürer era un individualist. El a inventat practic autoportretul, însă nu din exces de narcisism, ci pentru că schiţarea unui autoportret îi umplea timpul dinaintea începerii unei noi lucrări (un obicei al pictorilor care nu pot să facă pauze). Odată începute, aceste schiţe evoluează natural şi devin în final lucrări de sine stătătoare, în mărime naturală; aşa s-a întâmplat de mai multe ori şi în cazul lui Dürer, astfel încât trăsăturile lui fizice ne sunt mai cunoscute decât ale oricărui alt artist dinainte de Rembrandt. Şi-a desenat şi familia, ca pe o prelungire a individualităţii sale: au supravieţuit portrete minunate ale tatălui său, un portret emoţionant reprezentând-o pe Agnes, tânăra sa mireasă, şi un desen în cărbune al bătrânei sale mame, care dăduse naştere la 18 copii, dintre care 15 au murit înainte de a atinge vârsta maturităţii. Desenul mamei sale combină realismul absolut („să nu treci cu vederea nici un rid atunci când faci portretul cuiva“, spunea Dürer) cu respectul plin de afecţiune. Dürer a fost, de asemenea, primul artist care şi-

a conceput un logo, AD, pentru ca lucrările să nu-i poată fi imitate – un semn grafic distinct şi, aş spune, cel mai eficient logo creat vreodată de un pictor. Acest fapt adaugă încă o notă aparte personalităţii lui. A trăit într-o perioadă când artiştii germani, urmând exemplul italienilor, se distanţau de ideea anonimităţii care dominase Evul Mediu, trecând spre modelul renascentist. Acest lucru e valabil mai ales în cazul celor patru mari artişti germani care i-au fost contemporani lui Dürer – Matthias Grünewald, care era cu un an mai în vârstă ca el; Lucas Cranach cel Bătrân, cu un an mai tânăr; Albert Altdorfer şi Hans Holbein cel Tânăr, născuţi în ultimele două decade ale secolului XV. Aceşti artişti remarcabili au dat un impuls unic artei germane, atingând un standard care (trebuie să recunoaştem) n-a mai putut fi depăşit niciodată de pictorii de aceeaşi naţionalitate ce le-au urmat. Toţi cei cinci pictori menţionaţi mai sus au fost personalităţi puternice şi coerente, însă Dürer era cel mai strălucit dintre ei, după cum ne dovedeşte vasta diversitate a lucrărilor lui, intuiţia sa aparte şi, nu în ultimul rând, corpusul considerabil de scrieri tipărite despre artă şi alte subiecte înrudite pe care ni l-a lăsat. De asemenea, ne-au parvenit multe dintre scrisorile lui personale, de o valoare deosebită.[4] Lucrurile pe care le ştim despre Dürer ne încântă şi îi apreciem realizările. Trebuie să fi fost plăcut să locuieşti cu el şi să-l auzi vorbind (sau să-l vezi desenând).

Dincolo de individualismul ce-l definea, Dürer aparţinea totuşi unei perioade în care arta era o ocupaţie colectivă; se desfăşura în ateliere unde specialiştii lucrau împreună, iar sarcinile erau distribuite; îndatoririle cu un grad mai mic de responsabilitate se atribuiau în funcţie de o ierarhie strictă a aptitudinilor şi a experienţei acumulate. Era vorba, în primul rând, de ucenici, care se numeau *Lehring*; apoi urmau lucrătorii cu pregătire de specialitate, *Geselle*; şi, în fine, maestrul, *Meister*. Numărul, dimensiunile şi complexitatea activităţii atelierelor crescuseră foarte mult cu aproximativ o generaţie înainte de naşterea lui Dürer, stimulate de două elemente: creşterea rapidă a prosperităţii generale, o trăsătură valabilă în cea mai mare parte a Europei, dar mai ales în zonele aflate de ambele părţi ale Alpilor, şi în mod special de apariţia tiparului, mai ales în Germania şi în Italia.[5]

Procesul tipăririi a dus la apariţia unui număr foarte mare de imagini imprimate pe suprafeţe plane, şi mai ales pe hârtie. A fost prima revoluţie tehnologică, care a accelerat progresul omenirii şi a reprezentat, cu siguranţă, cea mai importantă dintre revoluţii, căci şi-a lăsat amprenta asupra tuturor aspectelor vieţii cotidiene. Tipărirea cu caractere mobile a fost rezultatul muncii meşterului giuvaiergiu Johann Gutenberg din Mainz, sprijinit de Johann Fust, între anii 1446 şi 1448, cu 20 de ani înainte de naşterea lui Dürer. În 1455, Gutenberg finalizase şi publicase prima carte tipărită din lume, o Biblie, lucrare a cărei importanţă a fost recunoscută imediat. Impactul acestui eveniment asupra fenomenului cunoaşterii a fost uriaş, întrucât prima enciclopedie s-a publicat în 1460, fiind urmată la puţin timp de prima Biblie în germană – o mare parte dintre lucrările mai timpurii apăruseră în limbile vernaculare.[6] Tiparul nu implica costuri mari. Înainte, colecţiile de manuscrise fuseseră privilegiul celor bogaţi sau al instituţiilor; doar cele mai mari biblioteci aveau în jur de 600 de volume, iar în Europa, în jurul anului 1450, numărul cărţilor era cu mult sub 100.000. În anul 1500, când Dürer se apropia de vârsta de 30 de ani, cărţile se tipăreau deja de 45 de ani, iar numărul total al exemplarelor depăşea nouă milioane.[7]

Născut la Nürnberg, oraşul prosper şi elegant din sudul Germaniei, renumit pentru artizanii săi feluriţi, Dürer s-a aflat chiar în inima revoluţiei pe care a iniţiat-o apariţia tiparului. Prima tiparniţă

din Nürnberg datează din 1470, cu un an înainte de naşterea lui Dürer, iar oraşul a devenit repede nu numai centrul industriei tipografice germane, ci şi punctul-cheie al comerţului internaţional de carte. Maestrul tipograf Anton Koberger, naşul lui Dürer, deţinea 24 de prese tipografice care funcţionau la viteză maximă, avea 150 de angajaţi şi-şi formase o întreagă reţea de legături cu alţi comercianţi şi cu savanţi din întreaga Europă. Naşul lui Dürer era o persoană atât de importantă şi de prosperă pentru că tatăl său, la fel ca Gutenberg, fusese giuvaiergiu (precum Koberger când era tânăr), şi încă un meşter de succes. Tatăl lui Albrecht venise din Ungaria (avea un nume de familie de origine maghiară, care însemna „uşă“ şi pe care l-a schimbat ulterior în Dürer), iar la naşterea pictorului cetăţenii prosperi ai Nürnbergului îi erau clienţi. Din punct de vedere tehnic, orfevrăria semăna întru câtva cu procesul tipăririi, cele două meşteşuguri având în comun inclusiv procedeul reproducerii. Producţia de masă cu imagini precedase inventarea sistemului de tipărire cu caractere mobile; în acest proces au jucat un rol important atât Dumnezeu, cât şi Mamon, căci cele mai populare articole tipărite erau reprezentările biblice şi cărţile de joc. La rândul lor, giuvaiergiii făceau comerţ şi cu modele de bijuterii mai ieftine. Astfel, e aproape sigur că giuvaiergiii sunt cei care au inventat gravura în fier şi în cupru cu o generaţie înainte de inventarea tiparului. Între anii 1425 şi 1440, giuvaiergiii din sudul Germaniei foloseau deja în atelierele lor plăci de metal gravate care erau imprimate pe hârtie pentru a realiza un număr mai mare de modele tipărite menite să-i ajute la reproducerea anumitor elemente ale bijuteriilor. Aceste modele erau destinate pregătirii ucenicilor, păstrării tiparelor respective şi vânzării. Toate centrele unde s-a făcut gravură de timpuriu – Colmar, Strasbourg, Basel şi Constanz – au fost mai întâi ateliere de orfevrărie, iar procedeul a trecut de la un domeniu la altul. Primul specialist tipograf-gravor, care îşi semna numeroasele lucrări cu monograma „ES“ (în jurul anului 1460), era de meserie giuvaiergiu.[8] Înainte de naşterea lui Dürer, cel mai renumit gravor, pe nume Martin Schongauer, care îşi avea atelierul de orfevrărie în Colmar, îşi punea monograma pe toate gravurile –se născuse o nouă artă, chiar înainte de 1471.[9]

Dürer îşi făcuse ucenicia în atelierul tatălui său, însă după trei ani s-a hotărât să devină artist-creator de modele. Poate că tatăl lui a fost nemulţumit, dar nu prea surprins când a auzit decizia fiului, dat fiind talentul extraordinar la desen al acestuia. Orfevrăria era calea ce trebuia urmată pentru a ajunge la artele frumoase în Europa secolului al XV-lea. Sute de pictori şi de sculptori germani şi italieni erau fiii (şi, în câteva cazuri, fiicele) unor giuvaiergii. Dürer, care era un adolescent extrem de dotat şi de bine pregătit, şi-a rugat poate tatăl să-l dea ucenic la maestrul Schongauer, cel mai căutat gravor de atunci. Văzuse lucrările maestrului, le îndrăgise, le copiase, şi-l venera pe autor. Când a ajuns însă la Colmar, Schongauer tocmai murise. Tatăl său l-a dat atunci ucenic la un artist din Nürnberg pe nume Michael Wolgemut, care se specializase în gravura pe lemn. Era o decizie bună din punct de vedere comercial, mai ales având în vedere legăturile strânse ale familiei cu tipograful Kotburger. Noile procedee de gravare în metal au permis realizarea unor lucrări de foarte mare fineţe, fapt ce l-a entuziasmat pe un grafician cu talentul lui Dürer. Xilogravura şi cărţile cu ilustraţii xilogravate erau însă mult mai ieftine şi ocupau un loc important în cadrul fenomenului de expansiune rapidă a pieţei de carte.[10]

Xilogravurii îi datorăm faptul că Dürer a devenit cel mai cunoscut, cel mai iubit şi probabil cel mai înstărit artist din nordul Europei şi a rămas o figură emblematică a artei germane până în ziua de azi. Ca mod de exprimare artistică, xilogravura nu e deloc de neglijat. Clişeele de lemn se fac din

scânduri bine uscate, de aproximativ 30 de centimetri grosime, tăiate pe lungime, din lemn de fag, de arin, de păr, de paltin şi de nuc. Tehnica presupune realizarea unui clişeu în lemn, cu ajutorul căruia se obţin mai multe gravuri. Mai întâi se desenează un model cu tocul, cu creionul sau cu pensula (pe o bucată de lemn ce e adesea vopsită în alb); această suprafaţă desenată, care se va folosi la tipărire, rămâne, prin incizare sau gravare, în relief faţă de restul bucăţii. Clişeul se taie în lemn în felul următor: cu ajutorul unui cuţit ascuţit se fac două incizii de-o parte şi de alta a unei linii desenate – una dintre incizii se înclină în direcţia opusă liniei, iar cealaltă în direcţia liniei, astfel încât se obţine în final o secţiune conică formată din două porţiuni în V. Odată încheiată această etapă, surplusul de lemn e eliminat cu ajutorul unor dălţi şi dăltiţe în formă de lingură adâncă, lăsând pe suprafaţa de lemn o reţea de linii sau de haşuri. Dacă gravorul e suficient de îndemânatic, poate crea un desen cu ajutorul acestor linii.

În cazul celor mai bune xilogravuri, nu doar desenul propriu-zis, ci şi clişeul de lemn este realizat tot de artist – deşi, uneori, artistul lucrează împreună cu un specialist în tăierea lemnului, care se ocupă doar de acest aspect şi ştie ce are de făcut. Pentru imprimarea prin tehnica xilogravurii trebuie apăsat foarte tare pe suprafaţa lemnului; prin urmare, liniile nu se pot tăia prea fin. Acesta e motivul pentru care gravura în metal, care permite o presiune mai mare la apăsare, este şi a fost întotdeauna o tehnică mai precisă decât xilogravura.[11]

Wolgemut şi eminentul său ucenic au realizat împreună xilogravuri din ce în ce mai elaborate şi mai detaliate; în 1489, când şi-a terminat ucenicia, Dürer a întreprins o serie de călătorii în Olanda şi în diverse părţi ale Germaniei, potrivit obiceiului din epoca medievală, pentru a cunoaşte alţi maeştri ai vremii şi pentru a-şi îmbunătăţi cunoştinţele şi tehnica. Dorinţa de a progresa a fost probabil cea mai mare năzuinţă a lui, hrănindu-i permanent talentul artistic. La Basel se află clişeul de lemn al lucrării *Sfântul Ieronim în chilia sa*, desenat şi tăiat de Dürer, care îi poartă pe revers semnătura: „Albrecht Dürer din Nürnberg“. Împreună cu Wolgemut, şi apoi, din 1490, în propriul său atelier, Dürer a creat mai multe lucrări în lemn, tipărite apoi de naşul său: un grup de lucrări de dimensiuni mai reduse, ilustrând patimile lui Cristos, care au devenit echivalentul unui bestseller; un volum de povestiri moralizatoare cu 45 de xilogravuri; o serie de 116 ilustraţii de mare succes pentru *Corabia nebunilor* (1494), o carte scrisă de poetul Sebastian Brant. Brant finalizase o traducere a comediilor lui Terenţiu, pentru care Dürer a făcut 126 de desene, însă lucrarea nu s-a publicat niciodată, din motive necunoscute. Ne-au rămas doar desenele făcute pe planşele de lemn, şase clişee şi şapte gravuri făcute pe baza altor clişee de lemn, care însă s-au pierdut. Toate acestea ne ajută să înţelegem mai bine modul de lucru al unui grafician foarte solicitat din perioada anilor 1490 (decada în care a ajuns şi Columb în America), când lucra pentru industria publicaţiilor din acea vreme, a cărei popularitate creştea pe zi ce trece.[12]

Prima capodoperă realizată de Dürer prin tehnica gravurii în lemn, între anii 1496 şi 1498, a fost seria numită *Apocalipsa*, alături de superbe gravuri individuale precum *Samson răpunând leul* şi *Cavalerul şi halebardierul*. Artistul a realizat xilogravuri de-a lungul întregii sale vieţi (cu ajutorul asistenţilor şi al unor specialişti în gravarea lemnului), ceea ce i-a asigurat probabil şi sursa cea mai importantă de venit, întrucât a făcut multe reproduceri după clişeele respective. La începutul anilor 1500, a început lucrul la ciclul *Patimilor* lui Cristos, o serie de lucrări de mari dimensiuni; modul de elaborare, forţa şi îndrăzneala fără precedent ce le caracterizează nu au mai fost egalate de alte

gravuri în lemn, un material care este, la urma urmei, greu de lucrat. Acestei serii i-a urmat o alta, *Viaţa Fecioarei*, urmată de lucrări comandate de împăratul Maximilian. Acestea din urmă includ un portret gravat în lemn, care a circulat în întreaga Europă şi a devenit o imagine emblematică a împăratului, şi un arc de triumf enorm, asamblat din 195 de xilogravuri de dimensiuni mari, tipărite între anii 1517 şi 1518. *Patimile* – ciclul de mici dimensiuni (36 imagini), dar şi cel de mari dimensiuni (11 imagini) – au fost publicate în volum şi au marcat apariţia unui nou tip de carte: albumul de artă ilustrat. Ca produs secundar, Dürer a realizat şi o serie de ilustraţii ale *Patimilor* (1504), din care au supravieţuit 11 exemplare, desenate în peniţă şi acuarelă neagră pe hârtie verde, dar şi o pagină decorată superb pentru o carte de rugăciuni[25] destinată împăratului, în tuş roşu, verde şi violet (1513), probabil cea mai rafinată lucrare din întreaga istorie a ilustraţiei de carte.[13]

Artistul german nu a renunţat niciodată la scopul său iniţial – acela de a stăpâni perfect noua artă, plecând de la valoroasa contribuţie a lui Schongauer în domeniu. A perfecţionat tehnica gravurii, accentuând contururile, textura şi luminozitatea cu ajutorul unui nou vocabular vizual linear şi a reuşit să redea soliditatea formelor graţie unei utilizări sofisticate a perspectivei. De asemenea, a lărgit lista subiectelor abordate incluzând şi temele reprezentate în pictură şi a transformat gravura de dimensiuni mari într-o operă de artă independentă, de cea mai bună calitate. În jurul anului 1500, folosea deja diferite tonuri de gri, compuse din puncte şi linii foarte mici, fapt ce i-a permis să creeze iluzia adâncimii spaţiului. Dürer a profitat şi de apariţia noii tehnici de gravură în acvaforte, care presupune corodarea unei suprafeţe de cupru special pregătite cu ajutorul acidului. Acest tip de gravură apăruse ca urmare a practicii gravării armurilor de foarte bună calitate ale prinţilor în prima decadă a secolului al XVI-lea – şi Dürer concepuse un astfel de set de armuri pentru împăratul Maximilian; deşi armura s-a pierdut, s-au păstrat totuşi desenele modelelor gravate. În jurul anului 1514, artistul a realizat cele mai frumoase gravuri care s-au făcut vreodată: *Cavalerul, Moartea şi Diavolul*; *Sf. Ieronim în chilia sa* şi *Melancolia I*. *Sf. Ieronim* este o lucrare mai accesibilă, un exerciţiu de mare virtuozitate, legat de arta dificilă a perspectivei interne şi a obţinerii unor calităţi tonale complexe doar cu ajutorul unor linii fine. Celelalte două lucrări sunt însă cu adevărat misterioase. În Germania, *Cavalerul, Moartea şi Diavolul* a fost văzută timp de aproape jumătate de mileniu drept o alegorie a eroismului şi a curajului naţional care depăşesc orice obstacol, fie el de natură fizică sau morală. *Melancolia I*, înfăţişată ca o femeie ce simbolizează arta şi intelectul, pare să exprime natura creativităţii, şi anume tristeţea, dar şi bucuria pe care le presupune actul creaţiei; ar putea fi însă şi o reflexie a psihologiei complicate a lui Dürer însuşi. Îndemânarea extraordinară cu care Dürer a compus şi a realizat aceste capodopere, alături de misterul pe care îl emană (până şi despre *Sf. Ieronim* s-a spus că ar conţine anumite mesaje secrete) le situează printre cele mai de seamă realizări ale artistului, fiind şi operele de artă germane cele mai intens discutate. Lucrările par să ne întrebe dacă poate exista o expresie mai impresionantă a spiritului creator.[14]

Desigur, răspunsul este afirmativ; Dürer însuşi a propus ulterior noi forme de expresie. Chiar dacă, urmărind claritatea, am scris până acum doar despre lucrările destinate producţiei de masă, trebuie spus că artistul a creat simultan imagini unice, în creion, tuş şi vopsea. S-a situat nu numai în centrul revoluţiei tipografice din Germania, ci şi la hotarele nordice ale Renaşterii. Centrul Renaşterii a fost, desigur, Italia, însă prin cultul pentru recuperarea moştenirii antice şi studiul umanist al textelor latine şi greceşti – şi purtând mesajul acestor texte în lumea modernă – Renaşterea a fost un fenomen

specific întregii Europe. Dürer era nu numai artist, ci şi un savant care şi-a alcătuit o bibliotecă amplă; dorea să înţeleagă lumea prin intermediul lecturii pe cât voia să-şi îmbunătăţească tehnicile artistice privindu-i pe marii maeştri la lucru. Prietenul său cel mai bun a fost umanistul german Willibald Pirckheimer, căruia i s-a confesat în scrisori alese, dintre care unele s-au păstrat până în zilele noastre. În 1494, când artistul avea 23 de ani, tatăl său l-a obligat să-şi ia o soţie pe care i-a ales-o chiar el – e vorba de Agnes, fiica unui meşter prosper al breslei, pe nume Hans Frey. Agnes era inteligentă şi cânta bine la harfă, iar desenul pe care i l-a făcut Dürer cu prilejul nunţii exprimă o anumită afecţiune din partea lui. Dacă ne aşteptăm însă la o succesiune de portrete (şi nu în ultimul rând, la unul care să ne-o înfăţişeze cântând la harfă), vom fi dezamăgiţi, căci nu ne-a parvenit nimic de felul acesta. Există unele dovezi că cei doi n-ar fi fost fericiţi împreună, iar Pirckhmeier, care o ura pe Agnes, spunea că era crudă cu Dürer. Este posibil să fi existat divergenţe de natură religioasă între soţi, căci Dürer a fost contemporan cu primele etape ale Reformei, dar şi un admirator şi susţinător al lui Martin Luther, fiind totodată prieten cu Philipp Melanchthon, colaboratorul lui Luther, pe care l-a portretizat cu măiestrie. Dacă Agnes era, în schimb, o fiică conservatoare a Bisericii, după cum înclin să cred, acest fapt ar putea explica multe.

În orice caz, i-a fost de folos lui Dürer, căci zestrea de 200 de coroane de aur pe care a adus-o i-a permis soţului o excursie în Italia, la Veneţia, prima din cele două călătorii pe care le-a făcut acolo (între anii 1494–1495 şi 1505–1507). Aceste călătorii au avut un rol formativ pentru Dürer, în mai multe privinţe. Atunci a început să picteze în acuarelă şi s-a familiarizat cu lumina şi căldura din Sud. În Germania, artistul suferea cumplit din cauza iernilor reci, a primăverilor aspre şi a verilor schimbătoare din Nürnberg. Iată ce îi scria lui Pirckheimer din Italia, pe când se bucura de soare: „Aici trăiesc ca un prinţ, iar în Germania sunt ca un cerşetor care tremură, învelit în zdrenţe“. Căldura Sudului, care i-a atras dintotdeauna pe artiştii germani, de la împăratul Frederic II (supranumit şi *stupor mundi*) la Goethe, l-a influenţat şi pe tânărul şi pasionatul nostru pictor şi gravor. Erau atâtea de învăţat acolo! La Veneţia a cunoscut familia Bellini şi l-a privit pe Gentile, unul dintre cei doi fii pictori ai lui Jacopo Bellini, pictând monumentala *Procesiune în Piaţa San Marco*, inspirată de călătoriile artistului la Constantinopol şi în Orient. Dürer a făcut o schiţă a acestei lucrări de referinţă şi a făcut copii ale unor gravuri de Mantegna (cel mai mare exponent renascentist al învăţăturilor Antichităţii clasice) şi de Antonio del Pollaiolo, dar şi ale unor desene de Lorenzo di Credi. A văzut, de asemenea, lucrările lui Giorgione – şi poate că l-a şi întâlnit pe pictor. Giorgione, „George cel Mare“, era iniţiatorul celei de-a doua etape a revoluţiei veneţiene în pictură, maestrul lui Tiţian şi al tuturor celorlalţi pictori de marcă din perioada respectivă. Dürer s-a împrietenit şi cu Giovanni Bellini, cel mai rafinat dintre pictorii veneţieni, care-i împărtăşea pasiunea pentru portretizarea în stil realist şi pentru peisaje. Bellini era deja în vârstă când Dürer a ajuns acolo a doua oară, dar era încă „cel mai bun“, după cum relatează artistul. Între cei doi exista o extraordinară admiraţie reciprocă.

Atunci când Dürer s-a întors la Veneţia, era la fel de cunoscut acolo ca în Germania, într-atât îi erau de admirate (şi de copiate) volumele de xilogravuri. Modest ca întotdeauna şi umil în dorinţa de a acumula cât mai multă cunoaştere şi pricepere, Dürer a reprezentat o punte între arta nordului şi cea a sudului Europei, un canal de circulaţie a ideilor şi a inovaţiilor din Italia în Germania şi viceversa. În pauzele dintre proiectele centrate asupra gravurii, Dürer desena şi picta – în acuarelă, tempera, dar

şi cu alte materiale – o mulţime de plante, flori, şi mai ales animale, precum veveriţe, vulpi şi lupi. Ştia să le picteze blana cu un realism care-i uimea pe italieni. Giovanni Bellini l-a rugat să-i împrumute într-o zi una din „pensulele speciale“ folosite pentru a picta blana. Dürer i-a dat o pensulă. „Păi am şi eu pensule de-astea“, a spus Giovanni. „A, da?“ a răspuns Dürer. În rândul prinţilor italieni avuţi şi al bancherilor existau, începând cu mijlocul secolului al XV-lea, din ce în ce mai mulţi amatori de pictură în ulei în stil olandez. Erau căutate mai ales dipticurile şi tripticurile vaste pentru altarele principale ale capelelor private – este cazul uriaşului triptic comandat de bancherul florentin Tommaso Portinari de la Hugo van der Goes, aflat acum la Galeria Uffizi. Dürer a fost însă primul artist german pe care iubitorii de artă şi colecţionarii italieni de elită l-au considerat demn să se alăture acestei companii selecte. Atunci când şi-a deschis atelierul de la Veneţia, în timpul celei de-a doua călătorii în Italia, l-au vizitat nu numai pictorii şi colecţionarii locali, ci şi dogele Lorenzo Loredan, care i-a oferit 200 de florini pe an ca să rămână în oraş şi să-l înfrumuseţeze. În acest atelier a pictat Dürer minunatul tablou *Madonna cu scatiu,* la cererea negustorilor germani din Veneţia (1507). Tot aici a pictat şi cea mai frumoasă şi ambiţioasă lucrare a sa, *Sărbătoarea Rozariului* (1506). Acest tablou extraordinar, în care Fecioara şi Pruncul tronează în mijlocul sfinţilor, al monarhilor, al îngerilor, al muzicanţilor şi al unor simpli spectatori – printre care şi Dürer – reprezintă o însumare a tot ceea ce învăţase până atunci despre artă. Lucrarea e un tur de forţă în privinţa realizării formelor şi culorilor, prilej de încântare şi virtuozitate plină de rafinament. Regăsim deopotrivă învăţătura acumulată de Dürer în Italia (mai ales de la Bellini) şi emoţia mistică germană atât de străină viziunii artistice a italienilor.[15]

Cu toate că învăţase multe până la acel moment, Dürer voia să persevereze. A mers călare până la Bologna, unde a fost aclamat ca un „al doilea Apelles“, apoi până la Florenţa şi Roma. A făcut copii ale multor lucrări de artă italiană, inclusiv ale unor desene de Leonardo da Vinci – potrivit lui Vasari, acestea fuseseră redate în acuarelă, pe pânză, ca să poată fi văzute din ambele părţi. Tot în Italia, Dürer a început lucrul la propria enciclopedie a artei. A evidenţiat mai întâi diferenţa fundamentală dintre iscusinţa artistică germană şi cea italiană. Germanii ştiu *cum* să picteze pentru că au la îndemână cunoştinţele practice necesare, transmise de la o generaţie la alta. Italienii ştiu însă şi *de ce* pictează, graţie noţiunilor de care dispun. I-au studiat pe antici şi, plecând de la lucrările lor, au construit în continuare – deţin biblioteci întregi de manuale despre perspectivă şi despre corpul uman, despre proporţii şi anatomie, despre musculatură şi expresiile faciale, despre mişcările corpului şi mobilitatea cailor, dar şi despre elementele de fizică şi chimie ale vieţii cotidiene.

Atunci când s-a întors din cea de-a doua vizită în Italia, în 1507, Dürer a început lucrul la o serie de tratate despre artă, care luau în discuţie atât aspectele teoretice, cât şi aspectele practice ale chestiunilor abordate, fiind primele cărţi de acest fel din Germania. Tratatul său în patru părţi, *Vier Bücher von menschlicher Proportion* [„Patru cărţi despre proporţiile umane“], analizează proporţiile şi funcţiile corpului uman. Înainte de a începe să scrie studiul propriu-zis, artistul a făcut o serie de măsurători ale trupurilor unor bărbaţi, femei şi copii pentru a descoperi dimensiunile corpurilor „tipice“ şi ale corpurilor ideale şi pentru a înţelege mai bine relaţia dintre cap, membrele inferioare, membrele superioare şi piept şi raportarea acestora la înălţimea individului. A folosit diferite sisteme de măsurare, îmbunătăţind tehnicile unor autori clasici ca Vitruviu, pe care nu-l considera suficient de sistematic, şi metodele lui Alberti[26] din *De Statua* [„Despre statui“](1434).

Primele două volume discută anumite sisteme alternative de măsurare a proporţiilor. Volumul al III-lea ia în calcul necesităţile practice cu care se confruntau artiştii în atelier, inclusiv principiile de lucru şi instrumentele de desen necesare. Volumul al IV-lea prezintă modul în care se mişcă corpul uman. Acest tratat novator, disponibil graţie unui exemplar bine păstrat (la Dresda), scris de mâna lui Dürer, în anul 1523, este (la fel ca lucrările sale pe hârtie) întocmit profund şi temeinic, calităţi tipic germane, pe care tratatele similare italiene nu le întrunesc întotdeauna; mai mult, e scris de la un capăt la altul într-o limbă superbă. Datorită în parte lui Luther – primul stilist în proză –, limba germană atingea pe atunci maturitatea, iar Dürer a profitat de acest fapt scriind concluzia celei de-a treia cărţi, care discută chestiuni de estetică şi relaţia dintre om, artă şi Dumnezeu. Aceste volume au venit în completarea desenelor sale detaliate ale corpului uman.[16]

Dürer era conştient de trebuinţele unui artist tânăr şi ambiţios şi de problemele cu care se confrunta în atelier, iar manualul său pentru studenţi, *Underweysung der Messung* [„Îndrumar pentru măsurători“], publicat în 1525, conţine instrucţiuni practice despre parabolă, elipsă şi hiperbolă, despre folosirea secţiunilor conice şi despre geometria corpurilor tridimensionale, unde face uz de principiile filozofice ale mai multor autori, de la Platon la Arhimede, principii pe care le aduce la zi pentru utilizatorul german din epoca sa. Dürer prezintă noţiuni de bază din arhitectură, chestiuni de perspectivă, principiile ceasului solar (deopotrivă fix şi în mişcare) şi oferă unele noţiuni de astronomie utile artistului. Ultima sa carte, publicată probabil în 1527, tratează tehnicile de îmbogăţire estetică a lucrărilor, pe care artiştii trebuiau să le stăpânească ca parte a profesiei lor. Tratatele lui Dürer, în afara faptului că sunt primele de acest fel în limba germană, reprezintă o combinaţie reuşită de noţiuni teoretice şi practice, fiind mult mai cuprinzătoare decât lucrările similare din Italia la vremea respectivă.[17]

În cea de-a treia decadă a secolului al XVI-lea, Dürer ajunsese atât de cunoscut datorită gravurilor şi lucrărilor sale tipărite, încât era deja celebru în toată Europa, fiind la fel de respectat ca Erasmus. Între anii 1520 şi 1521 a călătorit în Olanda cu oarecare pompă, luându-le cu el (din bunătate) şi pe soţia sa Agnes împreună cu servitoarea ei. Motivul aparent al călătoriei a fost acela de a aduce un omagiu noului împărat, Carol V, care era încoronat la Aachen. Maximilian, predecesorul lui Carol V, îi oferise lui Dürer o rentă generoasă, iar artistul ar fi dorit să-i fie reînnoită. A locuit mai întâi la episcopul de Bamberg, căruia i-a oferit o frumoasă *Madonă* în schimbul unor scrisori de recomandare pentru noul conducător, pe care nu-l întâlnise încă. Scrisorile nu erau însă necesare. Dürer era întâmpinat peste tot cu ovaţii de artiştii din breasla sa şi primea în mod constant comenzi de la membrii elitelor. Oraşul Antwerp, pe atunci capitala artei din Ţările de Jos (care nu erau încă divizate de conflicte religioase) i-a oferit 500 de florini de aur pe an ca să lucreze acolo. Dürer era însoţit de un atelier mobil şi de asistenţii săi, reuşind să finalizeze 20 de portrete şi peste 100 de desene în timpul acelei călătorii. La acestea se adaugă jurnalele sale, în care a descris în detaliu încoronarea şi o serie de evenimente la care a participat atunci. A desenat şi portretul unui bătrân despre care se spunea că are 93 de ani, ca model pentru Sf. Ieronim, dat fiind că dorea ca reprezentările sale să fie cât mai realiste cu putinţă. L-a pictat pe regele danez Christian II (lucrare care s-a pierdut) şi a desenat un frumos portret al lui Erasmus. I-a întâlnit acolo pe pictorii Patinir, Joos van Cleve şi Lucas van Leyden. În comitatul Zeelanda a mers să vadă şi să deseneze o balenă care eşuase pe plajă şi tot acolo a răcit (sau a făcut malarie), căpătând un reumatism de care va suferi

tot restul vieţii. A văzut *Madonna* lui Michelangelo din Bruges, şi multe alte capodopere. S-a reîntors buimac, încărcat de onoruri şi foarte obosit la Nürnberg, unde şi-a petrecut ultimii şapte ani ai vieţii, drept cel mai de vază cetăţean al oraşului. (Luther a numit oraşul Nürnberg „ochii şi urechile Germaniei“, prin „ochi“ subînţelegându-l pe Dürer.) Deşi scrisul – prin care dorea să-şi transmită cunoştinţele generaţiilor următoare – constituia noua sa pasiune, desenul rămânea totuşi plăcerea vieţii lui, aşa încât a continuat să picteze pentru sume de bani din ce în ce mai mari: a realizat portrete, retabluri şi decoraţiuni pentru primăria oraşului. Cel mai complet catalog al picturilor sale, realizat de Fredja Anzelerosky (1991), cuprinde 189 de lucrări, inclusiv cele care au dispărut sau au fost distruse în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Prietenul lui, Pirckheimer, mărturiseşte că Agnes era lacomă şi că l-a forţat pe soţul ei să lucreze excesiv pentru a strânge sume importante de bani. E adevărat că Dürer a lăsat la moartea sa substanţiala sumă de 6.874 de florini de aur, dar şi mai multe comenzi nefinalizate, inclusiv un retablu imens, lucrare pe care n-ar fi trebuit poate să o accepte. Însă adevărul este că Dürer nu putea trăi fără să lucreze intens.

Artistul este în general comemorat nu ca o vedetă a lumii artei, ci ca un simplu truditor, fiind reprezentat cu ustensilele meseriei sale: cuţite ascuţite pentru gravare, dălţi, dăltiţe, unelte pentru haşurare, brunisoare, ruloul de imprimare şi ciocanul gravorului în lemn; vase cu cerneluri negre şi brune; aşchii de lemn pretutindeni; ace pentru gravat, leagăne şi rulouri pentru gravura în metal; diferite tipuri de ace pentru tehnica *pointe- sèche*, instrumente de lustruit şi sute de peniţe, pensule, creioane din cărbune şi creioane cu vârf de grafit, din Cumberland. În atelierul său mirosea a ulei de in şi a albuş de ou, a baiţ, a clei şi a lipici, a ipsos de Paris şi a tempera, a păr de porc de la pensule, a cărbune şi a praf de grafit, a cretă şi a pigmenţi folosiţi la amestecarea culorilor, a piei de veveriţă pentru pensulele minuscule de pictat ochii, a esenţe terpenice şi alte substanţe chimice care se adăugau uleiurilor pentru a le accelera uscarea, a ulei de lavandă, a diferite tipuri de ceară şi răşini, a lac şi a ghips, a acizi pentru corodarea metalului; se mai simţea şi mirosul puternic al sulurilor de pânză proaspăt ţesută şi al panourilor de lemn tratate. Dacă e să judecăm după autoportretele sale, Dürer avea mâinile mari (ca majoritatea pictorilor) şi muncite, cu tăieturi, bătături, cicatrici şi pete provocate de acizi, nu foarte curate, cu unghiile negre sau roşii, mâncate de fenol – mâinile unui om care a trudit întreaga viaţă.

De-a lungul timpului, uriaşa sa colecţie de gravuri şi desene s-a dovedit a fi mai utilă artiştilor aspiranţi (şi, desigur, maeştrilor) decât lucrările multor graficieni. Creaţiile lui sunt remarcabile prin claritate, precizie, acurateţe, simţul texturii, al proporţiilor şi al formelor şi adesea prin profunzimea sentimentelor exprimate. Când ceva îi atrăgea atenţia, Dürer voia să reprezinte imediat acel lucru şi să-l păstreze pentru posteritate. Multe dintre desenele lui scot în evidenţă structura şi robusteţea lumii vii, iar acuarelele ce reprezintă oraşe şi clădiri creează senzaţia perspectivei cu o extraordinară fidelitate a nuanţelor. Toate aceste imagini ne furnizează informaţii importante despre lume. În 1515 a intrat în posesia unei reproduceri detaliate ce înfăţişa un rinocer indian care fusese transportat din Goa la Lisabona. Din nefericire, vasul pe care se afla animalul s-a scufundat în drum spre Genova şi Dürer n-a mai putut să vadă rinocerul în carne şi oase. Plecând însă de la materialul avut la dispoziţie, a realizat o gravură în lemn de o forţă extraordinară, ce reprezintă animalul ca pe o fiinţă cu platoşă, iar imaginea respectivă a devenit un arhetip al rinocerului. În 1939, în şcolile germane, gravura lui se folosea încă la orele de biologie. Şi imaginea celor două mâini unite în rugăciune e

celebră în întreaga lume. Puţine sunt domeniile vizualului asupra cărora Dürer să nu-şi fi lăsat amprenta, fapt ce n-ar trebui să ne mire, căci reprezentările sale circulau în milioane de exemplare chiar înainte de inventarea maşinii de tipărit mecanice.

În anul 1512, când Dürer mai avea 16 ani de trăit, Johannes Cochlaeus ne spunea în „Cosmografie“[27] că negustorii din toată Europa cumpărau xilogravuri şi gravuri ale artistului şi le luau acasă, ca să le copieze şi artiştii locali. Spre sfârşitul secolului al XVI-lea, a avut loc o „revenire“ a lui Dürer în teritoriile unde se vorbea germana, iar lucrările i-au fost retipărite şi colecţionarii, în frunte cu împăratul Rudolf II de la Praga şi împăratul Maximilian I din München, au adunat laolaltă picturile, gravurile, cărţile şi desenele lui. Faima sa a crescut şi mai mult în secolul al XVIII-lea, când a devenit un adevărat simbol artistic, fiind revendicat de romantici (mai ales de Goethe şi de artişti precum Caspar David Friedrich, iar apoi de naţionaliştii germani, în timpul lui Bismark). În dimineaţa zilei de 6 aprilie 1828, la trecerea a 300 de ani de la moarte, 300 de artişti s-au strâns la mormântul lui în semn de omagiu. Studiul vieţii şi al operei lui a devenit obiectul a nenumărate burse academice germane începând cu anii 1870, mai devreme decât în cazul altor artişti de renume; pentru prezentarea lucrărilor sale s-au organizat probabil cele mai multe expoziţii de amploare. Atenţia care i s-a acordat în timp nu a condus niciodată la saturaţie, ci, dimpotrivă, a accentuat prospeţimea viziunii artistice şi a liniei grafice. Gravurile în alb-negru sunt dovada supremă a creativităţii lui, iar Erasmus a fost primul care a observat că ar fi o crimă să încercăm să le adăugăm culoare.

Note

25. *Book of Hours* era o carte de rugăciuni foarte răspândită în Evul Mediu, ilustrată, după caz, cu anluminuri.

26. Leon Battista Alberti (1404–1472), umanist și architect italian.

27. Contribuţia lui Johannes Cochlaeus, *Brevis Germaniae descriptio* [„Scurtă descriere a Germaniei“], a fost publicată în 1512 ca apendice al „Cosmografiei“ lui Pomponius Mela – *Cosmographia Pomponii Melae* (n. red.).

4
Shakespeare:
Un uriaş pe care nu-l cunoaştem

Shakespeare reprezintă cea mai creativă personalitate din întreaga noastră istorie. S-a născut la Stratford în aprilie 1564, iar spre sfârşitul anilor 1580 devenise deja scriitor profesionist, deşi avea doar puţin peste 20 de ani. Prin urmare, cariera sa de scriitor dramatic abia acoperă un sfert de secol până la moartea lui, la 52 de ani, în aprilie 1616. În tot acest răstimp, în afara faptului că a jucat într-un număr mare de piese de teatru şi s-a lansat în speculaţii financiare şi investiţii atât la Stratford, cât şi la Londra, a scris 39 de piese care ni s-au transmis şi a colaborat la scrierea altora; a compus, de asemenea, o duzină de poeme importante şi sute de sonete.[1] În timpul vieţii, piesele i se jucau atât în Anglia, cât şi în alte ţări, dar şi pe mare, în largul coastei de vest a Africii; s-au tradus de atunci în toate limbile pământului şi s-au jucat pretutindeni. Au constituit sursa de inspiraţie a peste 200 de opere aparţinând unor compozitori importanţi sau mai puţin importanţi, ca de pildă Purcell, Rossini, Verdi, Wagner sau Britten, şi au inspirat compoziţiile muzicale semnate de Mendelssohn, Berlioz, Ceaikovski, Prokofiev şi nenumăraţi alţii. Cele 103 cântece din piesele lui Shakespeare au fost puse pe muzică de toţi compozitorii de muzică clasică.[2] S-au făcut peste 300 de filme şi mii de adaptări TV ale textelor lui, care de altfel au fost o sursă de inspiraţie pentru mulţi dramaturgi profesionişti, de la Dryden la Shaw şi Stoppard. Acelaşi lucru se poate spune şi despre poeziile lui, care au influenţat şi literaturile străine – mai ales literatura franceză, italiană, germană, spaniolă şi rusă.

Fecunditatea imaginaţiei lui Shakespeare şi talentul său artistic par să ne demonstreze că ereditatea nu joacă nici un rol în privinţa creativităţii. Tatăl lui Shakespeare, John, era un mănuşar de provincie care o vreme a dus o viaţă prosperă şi a fost o persoană stimată în localitatea în care trăia, dar care ulterior s-a confruntat cu lipsuri. Mama sa provenea dintr-o clasă socială superioară, având cunoştinţe înstărite, dar era, de asemenea, din provincie. Nu avem dovezi referitoare la existenţa unor preocupări literare pe linie maternă sau paternă. Shakespeare a fost educat la şcoala primară din Stratford şi a fost (probabil) profesor înainte de a intra într-o companie de teatru ambulant şi de a ajunge apoi la Londra ca actor şi autor dramatic (cum se întâmplă în romanul *Nicholas Nickleby* al lui Dickens). Originile sale modeste i-au făcut pe unii să creadă că adevăratul autor al scrierilor lui ar fi sir Francis Bacon, lordul cancelar. Convingerea aceasta este însă o dovadă de snobism, căci mulţi autori celebri provin din familii modeste. „Teoria baconiană“ are la bază anumite criptograme, mai ales cuvântul „honorificabilitudinitatibus“ din piesa *Zadarnice necazuri de iubire* (V, 1), despre care se crede că ar fi fost inventat de Bacon pentru a fi tradus în latină drept „Aceste piese, create de F. Bacon, sunt păstrate pentru lume“. De fapt, cuvântul nu a fost inventat de autorul piesei, indiferent cine ar fi fost el, pentru că apare şi într-un text în engleză din anul 1460. În orice caz, viaţa lui Shakespeare a fost cercetată în detaliu: e menţionat de 66 de ori în documentele contemporane, care conţin dovezi de necontestat ale legăturilor lui cu lumea teatrului şi în mod special cu piesele sale.[3] Mulţi dintre contemporani erau perfect conştienţi de valoarea sa, după cum atestă cele 24 de poeme laudative şi prefeţele scrise între 1599 şi 1640.[4] Datorită dragostei şi muncii devotate a doi dintre

colegii săi, John Hemmings şi Henric Cordell – care au întocmit cu mari eforturi prima ediţie in-folio, publicată în 1623 –, aproximativ 16 dintre piesele lui au fost salvate de la uitare, iar restul s-au tipărit aproape aşa cum le scrisese autorul, 18 dintre ele fiind deja publicate in-cvarto, cu anumite modificări. Chiar dacă dintre sutele de texte dramatice scrise şi puse în scenă între anii 1580 şi 1620, mai mult de jumătate au dispărut fără urmă, putem fi totuşi siguri că deţinem mare parte din opera shakespeariană.[5]

Nu-mi propun să discut în detaliu întreaga creaţie artistică a lui Shakespeare, dar aş dori să analizez două dintre personajele lui, Falstaff şi Hamlet, împreună cu piesele în care apar. În primul rând, ar trebui să vedem ce trăsături îl caracterizează pe Shakespeare ca scriitor dramatic şi să analizăm felul în care i-au influenţat procesul creaţiei.

Să începem cu pragmatismul autorului. Shakespeare era ceea ce Jane Austin va numi mai târziu „o persoană cu mult simţ practic“. Lucra în mod empiric, prin metoda încercării şi a erorii, învăţând şi experimentând pe măsură ce avansa cu lucrul. Era un om raţional. Întotdeauna dornic să progreseze, nu se făcea niciodată vinovat de „ambiţia nemăsurată care / Se saltă-n şa, dar cade-n partea-ailaltă“[28] (ca să folosim chiar vorbele lui). Probabil a ajuns actor din întâmplare, când o companie teatrală aflată în trecere prin Stratford a avut un loc disponibil în trupă – un actor se îmbolnăvise, iar Shakespeare l-a înlocuit; avea ceva experienţă ca actor amator şi şi-a intrat atât de bine în rol, încât a fost întrebat dacă nu ar vrea să devină actor profesionist. În anii 1580 a colaborat cu mai multe companii, interpretând „roluri de regi“, iar mai târziu a jucat rolul lui Adam în propria sa piesă, *Cum vă place*, dar şi al fantomei din *Hamlet* şi a apărut, de asemenea, în comediile şi în tragedia *Sejanus* ale lui Ben Jonson. Shakespeare şi-a dat seama probabil destul de repede că talentul său scriitoricesc era superior înzestrărilor lui actoriceşti; devenise un cunoscut autor de texte dramatice încă înainte de 1592, când teatrele din Londra s-au închis timp de aproape doi ani din cauza unei epidemii de ciumă. În perioada aceea, dincolo de călătoriile pe care le făcea în unele oraşe de provincie, Shakespeare a încercat să renunţe la textele dramatice, trecând la alte genuri literare; astfel a compus cele două mari poeme narative, *Venus şi Adonis* şi *Violul Lucreţiei*.

Atunci când s-au redeschis teatrele, în mai 1594, i s-a ivit ocazia de a participa ca actor, autor şi investitor la o nouă întreprindere teatrală numită „Oamenii Lordului Şambelan“, formată dintr-un grup de profesionişti talentaţi care au devenit în curând compania teatrală cea mai importantă din Londra (şi prin urmare din întreaga lume).[6] Shakespeare a luat parte de la început în acest proiect, care a fost inaugurat într-un teatru „particular“, în ianuarie 1594, unde piesele se jucau în interior, cu lumină artificială, în faţa unui public select de aproximativ 500 de persoane. În timpul verii, compania a închiriat un teatru „public“ la nord de Tamisa, în Shoreditch, cu 1.000 de locuri în aer liber. Aceasta fusese prima scenă concepută şi construită de profesionişti, în 1576. Fondatorul era tatăl marelui actor Richard Burbage, colegul de trupă al lui Shakespeare. James Burbage era dulgher şi concepuse teatrul ca pe o construcţie sofisticată, menită să le ofere actorilor nenumărate posibilităţi de joc. Aici s-a maturizat Shakespeare ca autor dramatic, iar mai târziu la Curtain, un alt teatru profesionist de pe malul sudic al Tamisei. În 1599, alături de Burbage şi alţi confraţi, a alcătuit un grup care urmărea să dezmembreze lemnăria teatrului şi să o refolosească, împreună cu alte materiale, pentru ridicarea unui nou teatru, şi mai sofisticat din punct de vedere tehnic, numit Globe, tot pe malul sudic al Tamisei, la Southwark; cu toţii doreau să scape de sub jurisdicţia londoneză, care impunea o morală

excesivă. Teatrul Globe era foarte rentabil, cu cele 3.000 de locuri ale sale; din 1609, era completat iarna de un teatru „privat“, acoperit – Blackfriars.[7] Shakespeare deţinea 10% din teatrul Globe şi o proporţie similară din alte întreprinderi ale „Oamenilor Lordului Şambelan“ (sau ale „Oamenilor Regelui“, cum s-au numit după urcarea pe tron a lui Iacob I în 1603). Această companie juca la curtea regală mai des decât alte trupe de actori: între 1 noiembrie 1604 şi 31 octombrie 1605 au prezentat 11 piese de teatru, dintre care şapte scrise de Shakespeare (*Zadarnice necazuri de iubire*, compusă special pentru reprezentaţiile de la Curte; *Comedia erorilor*; *Măsură pentru măsură*; *Othello*; şi, de două ori, *Negustorul din Veneţia*).[8] Shakespeare a câştigat sume importante din teatru, fapt confirmat şi de investiţiile sale în terenuri şi case din Stratford; scriitorul a păstrat legătura cu această asociaţie teatrală până la sfârşitul vieţii, spre deosebire de alţi dramaturgi.[9] Simţul practic de care Shakespeare a dat întotdeauna dovadă s-a manifestat inclusiv prin dorinţa şi capacitatea de a scrie piese adecvate teatrului în care se jucau, actorilor disponibili, dar şi spectatorilor; dramaturgul se adresa atât publicului larg, cât şi elitelor. (Publicul larg plătea minimum un penny, iar spectatorii înstăriţi, şase.) Shakespeare a profitat de toate facilităţile pe care i le puneau la dispoziţie noile teatre profesioniste – de spaţiul de sub scenă, de scena propriu-zisă, de spaţiul de la nivelul galeriilor şi de mecanismele care ridicau şi coborau actorii, ţinând cont şi de limitările impuse de spaţiul din teatrele acoperite, unde se juca pe timp de iarnă. Este de remarcat că, pe măsură ce numărul acestor facilităţi creştea, Shakespeare le utiliza cu o frecvenţă din ce în ce mai mare. În *Cymbeline*, de pildă, Jupiter e coborât cu ajutorul unui mecanism special, la fel ca Diana din *Pericle* sau Iunona în *Furtuna*. Aceste mecanisme speciale şi teatrele de mari dimensiuni nu erau însă indispensabile montării pieselor lui Shakespeare; acesta este unul dintre motivele pentru care piesele sale au fost şi sunt mai uşor de pus în scenă decât cele ale contemporanilor săi cei mai de seamă: Marlowe, Jonson, Beaumont şi Fletcher şi, de asemenea, Webster.[10] Shakespeare era de acord să-şi scrie şi să-şi rescrie textele pentru a le adapta resurselor de care dispunea un anume teatru. Avea un talent deosebit în compunerea rolurilor feminine jucate de adolescenţi, care formau o parte importantă a companiei de teatru. De obicei personajele aveau roluri scurte, dar clare şi incisive (lady Macbeth, Desdemona, Ofelia). Compunea, de asemenea, roluri mai ample şi mai subtile (Rosalinda, Cleopatra) atunci când dispunea de un actor deosebit de talentat. Într-o singură piesă, dramaturgul ştia să se adreseze deopotrivă elitelor şi publicului neavizat. În acelaşi timp însă (cum vedem şi în scena din *Hamlet* în care protagonistul le dă indicaţii actorilor), Shakespeare încerca să educe gusturile oamenilor, mai ales în ce priveşte jocul actorilor. Ca toţi marii artişti, şi-a creat un public şi i-a învăţat pe oameni să-i aprecieze felul de a vedea lucrurile; ne-a lăsat un univers dramatic mai subtil şi mai rafinat.[11]

Dat fiind spiritul său practic, Shakespeare se arăta neîncrezător faţă de abstracţiuni şi teorii. Nu era un intelectual în sensul propriu al cuvântului, căci nu punea ideile mai presus de oameni, tot aşa cum în piesele lui în centrul atenţiei se află oamenii, nu ideile. Intelectualii, cum era Ben Jonson, nu-l considerau prea educat; deşi ştia destule lucruri, le aflase din auzite, ascultându-i pe cei din jur vorbind despre subiecte pe care le cunoşteau bine, şi din lecturile proprii. Nu frecventase universităţile şi nu avea un anumit „sistem“ de idei preluat de la învăţaţii Evului Mediu sau de la filozofii Greciei antice. Nu încerca să transmită un „mesaj“ nou. Deşi făcea parte din anturajul tânărului conte de Southampton şi îl cunoştea astfel şi pe contele de Essex – care a încercat să răstoarne regimul elisabetan în 1601, fapt ce a dus la decapitarea sa şi la închiderea lui Southampton

–, Shakespeare nu şi-a înmuiat nicicând peniţa în cerneală pentru a-i susţine pe cei doi. Nu era deloc un revoluţionar. Dimpotrivă, punea mare preţ pe stabilitate. Avea instinctele unui negustor prosper de provincie, din clasa de mijloc. Era un conservator care respingea ideile radicale, după cum a afirmat limpede în *Troilus şi Cresida*, piesa sa cea mai dogmatică. Şi-a exprimat adesea dispreţul faţă de radicalism, inclusiv în piesele istorice, în care deplânge încercările oamenilor de a corecta nedreptăţile sociale prin violenţă.[12]

Conservatorismul lui Shakespeare, preferinţa pentru ordinea socială existentă, cu toate imperfecţiunile ei (imperfecţiuni de care era însă foarte conştient şi pe care le releva adesea), erau temperate de dorinţa lui de „a îndrepta lucrurile“ atât în privinţa moralei publice, cât şi a comportamentului privat, prin adoptarea treptată şi paşnică a unor moduri de a acţiona mai adecvate. Ideea aceasta de „a îndrepta lucrurile“ în mod paşnic, şi nu printr-o revoluţie, îl apropie pe Shakespeare de victorieni.

Dramaturgul îşi exprima rareori opiniile în mod deschis, preferând mai degrabă să dea de înţeles, să insinueze şi să sugereze decât să facă afirmaţii. Credea în moderaţie şi toleranţă. La fel ca Chaucer, Shakespeare lua oamenii aşa cum erau, cu imperfecţiunile, cu nesiguranţa, cu slăbiciunile şi fragilitatea lor, cu încăpăţânarea, nesăbuinţa şi uneori disperarea lor – mereu interesanţi şi adesea înduioşători. Ca autor, are întotdeauna ceva de spus în numele personajelor sale, chiar şi în numele celor mai ticăloase dintre ele; este vocea lor interioară, permiţându-le să-şi exprime punctele de vedere şi să-şi explice motivaţiile. Charles Lamb, un cercetător atent al personajelor shakespeariene, spunea că doar „burduhănosul rege“ din *Hamlet* e complet lipsit de calităţi. Claudius dă totuşi dovadă de isteţime şi subtilitate atunci când explică – inclusiv lui însuşi – diferenţa dintre standardele lumeşti (pe care le cunoaşte) şi cele divine: e limpede că îşi dă seama perfect de deosebirile dintre bine şi rău. Actorii, după cum şi-a dorit şi Shakespeare, îi interpretează cu atâta convingere pe Iago, pe Macbeth şi pe Shylock, încât, fără să transforme structural aceste personaje negative, ne vorbesc, prin intermediul lor, despre pervertirea valorilor; din acest motiv, eroii respectivi ne captivează şi ne dau fiori. Există şi multe personaje care apar fulgurant şi ale căror slăbiciuni ne amuză mai degrabă decât ne dezgustă. Ele reprezintă masa umanităţii – oameni în carne şi oase, nu stereotipuri; indivizi cu excentricităţi şi ciudăţenii, bărbaţi şi femei care au păşit din stradă direct pe scenă, pentru a ne arăta cum sunt în realitate. Toţi aceştia formează o adevărată oştire a oamenilor reali.[13]

Afirmaţiile personajelor sale sunt întotdeauna plauzibile şi adesea memorabile. „Roata norocului oprită-i pentru mine“[29], „Ăsta-i drumul spre nebunie“[30], „Întreaga noastră lume / E-o scenă“[31], „Adesea, leacul căutat e-n tine“[32], „Are-adversitatea / Plăcute rosturi“[33], „un trandafir oricum / Îi spui, îţi dă acelaşi scump parfum“[34], „ah, ciuma cadă pe-ale voastre case“[35], „sunt jucăria sorţii“[36], „Dar asta-i altă poveste“[37], „Cât despre mine, putea să fie şi chinezește“[38], „Răul făcut de-un om ades rămâne / Şi după moartea lui, iar binele / Stă în mormânt“[39], „E faţa ta o carte şi se pot / Citi în ea lucruri bizare“[40], „Ducă-se medicina pe pustii. / Mă lepăd“[41], „Spre ultimul cuvânt din cartea vremii“[42], „Nu-i chip să-ascunzi omorul nicăirea“[43], „O meclă de tâmpit face cu-ochiul“[44] , „Avem un Daniel! Un Daniel / Venit să judece!“[45], „Trecând ca fapta bună prin păcat“[46], „Titania – nas pe sus. Rea întâlnire“[47], „Uite! Dorm doi. Cine ştie?“[48], „Aceşti proşti de muritori“[49], „Inima lui e sănătoasă tun“[50], „Dar pune bani în pungă“[51], „Monstrul cu ochii verzi“[52], „Un fleac / Uşor, aerian“[53], „[…] a

fost ceva“[54], „Tronul acesta, insula aceasta“[55], „Dă timpul înapoi, să fie ieri“[56], „Nu sunt în mână azi“[57], „Un cal! Un cal! Regatu-l dau pe-un cal!…“[58], „În negura şi în abisul timpului?“[59], „da’ pute-a peşte împuţit, stricat“[60], „Coroană! / Cum îl mai strângi pe cel care te poartă“[61], „Timpul, un monstru-al nerecunoştinţei, / Uriaş, poartă-n spinare-un sac, Ahile, / Cu resturi ce-s pomeni pentru uitare“[62], „Ai impresia că, dacă faci pe virtuosu’ cu noi, gata, s-a zis cu cozonacul şi berica?“[63], „E clar, îi joacă ielele în cap“[64], „Minte necoaptă şi cu sânge rece“[65], „N-a mai rămas nimic / De luat în seamă sub lumina lunii“[66]. Shakespeare ocupă 76 de pagini în *Oxford Book of Quotations*.

Când vine vorba de cuvinte, dramaturgul nu cunoaşte măsură – acesta e singurul aspect în care se dovedeşte lipsit de moderaţie. E când emotiv, când speculativ, când euforic, când lipsit de simţ practic – aproape de neînchipuit. A trăit într-o perioadă în care cuvintele-i îmbătau pe oameni, iar el nu făcea excepţie. A creat cuvinte cu un talent neegalat în literatura engleză – Chaucer, deşi prolific, nu se poate compara cu Shakespeare. Sunt mai multe moduri de a calcula numărul de cuvinte inventate de dramaturg; una dintre aceste metode ne dă un total de 2.076; altă metodă, 6.700. Existau pe vremea lui 150.000 de cuvinte în limba engleză, dintre care el a utilizat 18.000, deci cuvintele inventate de el reprezentau aproape 10% din vocabularul pe care-l deţinea – un procent incredibil.[14] Uneori e vorba de cuvinte pe care le-a extras din limba vorbită şi le-a introdus în limba scrisă: *abode*, *abstemious*, *affecting*, *anchovy*, *attorneyship*, *weather-bitten*, *well-ordered*, *well-read*, *widen*, *wind-shaken*, *wormhole*, *zany*.[67] A creat cuvinte şi prin schimbarea categoriei gramaticale, mai precis prin transformarea substantivelor în verbe şi invers, şi, de asemenea, prin sufixare. Există şi 314 exemple de folosire a prefixului *un-*, iar câteva dintre ele apar în *Zadarnice necazuri de iubire*, când Holofernes numeşte judecata lui Dull „*undressed, unpolished, uneducated, unpruned, untrained or rather, unlettered, or ratherest, unconfirmed fashion* “[68]. Unele dintre aceste cuvinte cu prefixul *un-*, cum sunt *uncomfortable* şi *unaware*[69], au intrat foarte repede în limba engleză. Shakespeare a adăugat şi prefixul *out-*, ca în *outswear*, *outvillain*, *outpray*, *outfrown*.[70] Unele dintre aceste neologisme nu au intrat în uz. Există 322 de cuvinte pe care le-a folosit doar Shakespeare. Altele, aşa cum am spus mai sus, au fost acceptate repede – de pildă, *bandit*, sau *raffish, charmingly*, *tightly*.[71] Unele cuvinte au fost respinse pe vremea lui Shakespeare, dar au fost redescoperite mai târziu în textele lui de unii autori romantici precum Keats şi Coleridge – e vorba, de exemplu, de cuvinte ca *cerements*, *silverly* sau *rubious*.[72] Uneori, Shakespeare a inventat cuvinte, de pildă *exsufflicate* sau *anthropophaginian*, doar pentru propria lui plăcere. Alteori, expresiile pe care le înşiruie sunt inventate din pură exuberanţă polisilabică: „suferinţă corporală“ în loc de „durere trupească“ sau „anticipat cu exactitate“. Printre aceste cuvinte noi şi lungi inventate de el se mai numără şi *plausible*, *wafture*, *concupiscible*, *questant*, *fraughtage*, *prolixious*, *tortive*, *insisture*, *vastidity*, *defunctive* şi *deceptious* (ultimul cuvânt rivalizează cu *dublicitous*, inventat de un secretar de stat american în 1981).[73]

Chiar dacă îi plăcea uneori să folosească cuvinte polisilabice pentru efectul produs, atunci când era nevoie întrebuinţa cuvinte englezeşti scurte, de origine anglo-saxonă, spre a spori dinamismul intrigii şi a sugera dezvoltarea acţiunii, precum în scena tensionată a crimei din *Macbeth*, descrisă cu minimum de mijloace. Folosea cuvinte scurte şi pentru a înfăţişa frumuseţea, ca în *Phoenix şi turtureaua* (1601), de exemplu. Considerat cel mai vibrant poem al său, lucrarea discută subiectul emoţionant al dragostei pure, nemuritoare. Cele 13 catrene ce alcătuiesc poemul, urmate de cinci

terţete, sunt compuse aproape în întregime din cuvinte scurte, de o silabă, autorul dând dovadă de un talent neîntrecut.[15]

Phoenix şi turtureaua a fost cu siguranţă scris pentru a fi citit cu voce tare – dacă e citit astfel, sensul cuvintelor devine mai clar –, însoţit de un fundal muzical, probabil pentru a putea fi cântat. Lectura individuală a textelor lui Shakespeare sau montările scenice în care doar se recită textele lui nu sunt complete dacă lipseşte dimensiunea muzicală. În perioada în care a trăit Shakespeare se punea mare preţ pe muzică; era perioada ultimelor manifestări ale armoniilor polifonice medievale, atât de bine reprezentate în Anglia, iar teatrul reflecta de asemenea dragostea faţă de muzică. Până şi necruţătorul rege Henric VIII compunea, iar fiica sa Elisabeta s-a luptat cu înverşunare să apere splendorile muzicale interpretate de Chapel Royal[74] de rigorile puritanilor. După cum ne putem da seama din piesele lui Shakespeare – fie că erau scrise în vers liber sau cu rimă –, autorul avea ureche muzicală şi îi plăcea muzica, pe care o inserează adesea în piesele sale, aproape în fiecare rol, nu doar în cele o sută de cântece prezente în textele sale dramatice. Din companiile teatrale elizabetane făceau parte inclusiv actori-muzicieni şi instrumentişti profesionişti care ştiau să cânte şi la instrumente mai dificile, precum oboiul, cornul sau trompeta. Muzica acompania scenele de bătălie, duelurile, procesiunile şi diversele ceremonii; indica pericolul sau făcea să crească tensiunea intrigii (ca în filmele din ziua de azi); marca schimbările prin care treceau personajele sau modificarea ritmului acţiunii; juca un rol important în cadrul scenelor de magie şi în momentele când actorii apelau la măşti – dădea profunzime textului dramatic. Prosperitatea membrilor companiei „Oamenii Regelui“, teatrele din ce în ce mai mari pe care le deţineau, gusturile vremii şi, nu în ultimul rând, pasiunea lui Shakespeare pentru muzică şi iscusinţa cu care ştia să o insereze în scenariile şi în versurile sale sunt o dovadă a faptului că muzica a jucat un rol din ce în ce mai important în creaţia sa, mai ales în ultimele piese pe care le-a scris. *Furtuna* e o piesă muzicală, la fel şi *Poveste de iarnă* şi, de asemenea, *Visul unei nopţi de vară*, o piesă experimentală mai timpurie.

Shakespeare pune în evidenţă ideea de muzicalitate şi prin utilizarea versurilor în defavoarea prozei în piesele sale, şi, de asemenea, prin reliefarea imaginaţiei şi a metaficiculuí – chiar a supranaturalului – mai degrabă decât a realităţii; însă, datorită simţului său practic, intercalează în piese şi scene sau secvenţe inspirate din realitatea imediată. *Furtuna*, de exemplu, conţine episoadele tensionate ale naufragiului, dar şi porţiuni de comedie bufă, care au rolul de a menţine publicul cu picioarele pe pământ în timp ce, pe de altă parte, autorul îi desfată simţurile.[16]

De multe ori, muzicienii care contribuiau la crearea atmosferei pieselor se aflau pe scenă. În alte rânduri, cântau în spatele cortinei sau într-o zonă de sub scenă, care dispunea de o trapă şi de un spaţiu special concepute pentru scenele cu ciocli, prizonieri şi alte personaje similare care trebuiau să coboare sub pământ.[17] În repetate rânduri, Shakespeare a făcut uz de ceea ce aş numi o „muzică relaxantă“, pentru a le induce personajelor o necesară stare de somnolenţă. În *Furtuna*, lui Ferdinand i se cântă fermecătorul „Hai la ţărmul auriu“[75] ca să adoarmă. În *Henric al IV-lea, Partea întâi* (după cum vom vedea), Shakespeare a distribuit un adolescent vorbitor de galeză în rolul fiicei lui Glendower, dat fiind că personajul respectiv vorbea doar galeza; ea îi cântă un cântec de leagăn galez soţului său, Mortimer, ca să-l adoarmă. Dramaturgul folosea muzica şi pentru a accentua anumite trăsături ale personajelor. În *Măsură pentru măsură*, autocompătimirea Mariannei e subliniată cu ajutorul cântecului „Ia-ţi guriţa de aici“[76]. În *A douăsprezecea noapte*, frumosul cântec

al lui Feste „Pe unde-mi umbli, scumpo, oare?“[77] ne vorbeşte despre relaţia dintre sir Toby Belch, sir Andrew Aguecheek şi stăpâna casei. În *Poveste de iarnă*, la finalul celui de-al cincilea act, Paulina aduce la viaţă statuia reginei Hermiona rostind cuvintele „Tu, muzică, trezeşte-o; Hai, cântaţi! / E timpul. Hai, coboară, nu mai fi / De piatră“[78]. E uşor să ne închipuim că aceste cuvinte pline de dramatism erau însoţite de muzică, totul fiind urmat de reconcilierea Hermionei cu soţul său, regele Leontes, şi de renaşterea dragostei, cu care se încheie piesa.

Deşi unele indicaţii din text (îndemnuri, digresiuni etc.) ne semnalează prezenţa anumitor instrumente – trompetele ne indică furia bătăliilor, oboiul, prezenţa fricii ce se strecoară în suflet –, nu se menţionează decât rareori indicaţiile de natură muzicală, care erau frecvente pe parcursul unei piese. Pe măsură ce Shakespeare căpăta mai multă experienţă, sporea şi măiestria sa artistică, atât în ce priveşte folosirea muzicii, cât şi în privinţa numărului din ce în ce mai mare de cântece compuse pentru voce şi instrument. Prin urmare, producţiile shakespeariene moderne – care nu beneficiază de acompaniament muzical şi care nu asigură nici o formă de orchestraţie – lasă deoparte o latură importantă a pieselor autorului. Din acest motiv, textele lui Shakespeare au fost deseori montate la operă – se pot adapta cu uşurinţă. Cele peste 200 de montări ale pieselor sale potrivit normelor operei, pe care le-am menţionat mai sus, diferă de moda „pieselor muzicale“ din secolul al XVII-lea, modă ce a început în timpul vieţii lui Shakespeare şi a dominat teatrele redeschise după restaurarea monarhiei. În anul 1660, publicul însetat de muzică a venit în număr mare să asculte adaptările muzicale ale pieselor de teatru, şi mai ales ale pieselor lui Shakespeare. Purcell şi Dryden au jucat şi ei un rol important în acest proces, în urma căruia *Macbeth*, *Furtuna* şi *Visul unei nopţi de vară* au devenit preferatele publicului. *Visul* a inspirat şi lucrarea *Crăiasa zânelor* a lui Purcell (1692), deşi aceasta din urmă este mai mult o reprezentaţie cu măşti decât o piesă propriu-zisă şi nu include decoruri care se conformează indicaţiilor lui Shakespeare.[18] Moda versiunilor muzicale ale pieselor shakespeariene a fost un fenomen tipic secolului al XIX-lea, fenomen care a continuat însă şi în secolele XX şi XXI. Shakespeare şi-a depăşit toţi rivalii în privinţa interpretărilor muzicale; îl urmează Goethe, cu 60 de montări pe muzică; apoi Byron şi Scott, cu 55 de montări, fiecare din ei; şi Victor Hugo, cu 52. Însă compozitorii nu reuşesc decât arareori să-l depăşească pe dramaturg – da, *Falstaff*-ul lui Verdi este o operă mai bună decât piesa *Nevestele vesele din Windsor*. Însă în aproape toate celelalte cazuri, subtila muzică verbală a textelor lui Shakespeare e superioară îmbunătăţirilor aduse de compozitori. *Macbeth*, opera timpurie a lui Verdi, este doar o imitaţie a piesei lui Shakespeare – adevărat monument al puterii înfricoşătoare a versurilor, iar musicalul *Kiss me, Kate*, deşi are un succes răsunător şi e pus adesea în scenă, nu face decât să scoată mai mult în evidenţă comicul şi strălucirea proprii piesei *Îmblânzirea scorpiei*, din care s-a inspirat.

Prin urmare, Shakespeare a fost un virtuoz atât al cuvintelor, cât şi al sunetelor. În piesele sale, deşi încearcă mereu să urmeze o linie plauzibilă a intrigii şi (când e cazul) corectă din punct de vedere istoric, încearcă la fel de mult (poate chiar mai mult) să-şi pună în valoare virtuozitatea. A înţeles foarte repede că, în teatru, un public format din oameni simpli sau din oameni complet lipsiţi de educaţie poate gusta dexterităţile verbale, inventivitatea autorului şi pura poezie a cuvintelor chiar fără să înţeleagă neapărat ce se spune pe scenă – observaţie valabilă şi pentru Molière, Shaw şi Stoppard. Shakespeare a ţinut cont de oamenii de rând, fără a renunţa însă la standardele impuse. A oferit întotdeauna tot ce avea mai bun şi şi-a folosit din plin inteligenţa şi simţul neîntrecut al limbii,

sigur că, până la urmă, publicul îl va urma.

Cele două părţi ale piesei *Henric al IV-lea*, scrise spre sfârşitul anilor 1590, aproape de anul 1600 (anul-miracol, care a reprezentat momentul culminant al creaţiei shakespeariene), sunt extraordinare exerciţii de măiestrie scenică şi de inventivitate, dovada unei perioade deosebit de creative. Ultimii ani ai domniei reginei Elisabeta au fost marcaţi de un patriotism excesiv şi, în acelaşi timp, de dezgustul oamenilor faţă de război, două sentimente incompatibile, a căror coexistenţă reprezenta exact tipul de paradox care îl inspira pe Shakespeare. În perioada aceea a vrut să compună o epopee dramatică plecând de la faptele marelui rege-soldat Henric V, cel care a adus o copleşitoare victorie obţinută în război şi o binemeritată pace. În acest scop, Shakespeare trebuia – sau simţea că trebuie – să prezinte mai întâi anii de tinereţe ai lui Henric şi să arate cum se transformase în bine-cunoscutul rege. Nu era o sarcină uşoară. Datele istorice, menţionate în cronicile lui Holinshed, ale lui Hall, dar şi în alte documente, ne arată că „Harry de Monmouth“ şi-a început cariera militară în adolescenţă, în campania din Irlanda, unde fusese împreună cu Richard II, şi că a părăsit rareori taberele militare din cauza responsabilităţilor majore ce-i reveneau în Ţara Galilor şi la graniţele din nord – iar uneori în ambele părţi simultan. Dar, la fel ca alţi tineri încercaţi în bătălii, era cam desfrânat şi au circulat destule poveşti referitoare la tinereţea sa zbuciumată. Shakespeare nu a vrut să accepte ideea unei transformări line şi fireşti a adolescentului războinic Harry în minunatul rege Henric V şi s-a folosit de aceste poveşti pentru a scrie un prolog, un studiu cât se poate de credibil despre căinţă şi ispăşire.[19] În final însă, lucrurile au stat diferit. Creativitatea scriitorilor tinde adesea să preia controlul, după cum şi-a dat seama Shakespeare însuşi şi după cum ştie oricine cercetează mecanismele procesului creator. Astfel, *Henric al IV-lea*[79] a devenit o scriere mai amplă decât gândise autorul iniţial, constând în două piese extraordinare, unele dintre cele mai bune pe care le-a scris dramaturgul vreodată. Piesele acestea s-au dovedit a fi extrem de populare şi s-au tipărit în decursul vieţii lui în ediţii in-cvarto şi *duodecimo* mai des decât toate celelalte scrieri ale sale. Shakespeare era deja expert în tehnica contrapunctului dramatic, ce presupune întreţeserea comediei cu tragedia, păstrând caracterul aparte al fiecăreia; a marcat contrastul dintre comedie şi tragedie prin exprimarea elementului comic în proză – apelând fie la un dialog plin de vervă, fie la retorica bombastică – şi prin exprimarea elementului tragic în vers alb. În prima parte din *Henric al IV-lea*, autorul ridică contrapunctul la nivelul unei noi forme artistice. În acest scop, inventează două personaje extraordinare, pe Hotspur şi pe Falstaff. „Le inventează“ e inexact spus, căci cei doi erau personaje reale, istorice: Hotspur era contele Percy, fiul ducelui de Northumberland, care, împreună cu tatăl său, a pus în pericol domnia lui Henric IV, iar Falstaff era inspirat de sir John Oldcastle, membru al cultului lolarzilor.[80] De altfel, Falstaff fusese numit iniţial Oldcastle, însă familia Oldcastle, care deţinea funcţii importante la Curte, a avut o reacţie atât de puternică când şi-a văzut strămoşul caricaturizat în piesă, încât autorul a trebuit să schimbe numele personajului (şi era gata să aibă încă un conflict, şi mai grav, cu familia încercatului luptător sir John Fastolf).

Totuşi, cele două personaje sunt în esenţă inventate de Shakespeare. Personaj puternic, cu fire războinică, Hotspur e creat în opoziţie cu tânărul Harry Monmouth, client fidel al cârciumilor. Hotspur e un personaj complex, de altfel foarte credibil: e iute la mânie, impulsiv şi arţăgos, dar în acelaşi timp încântător şi direct – un bărbat căruia-i plac caii şi războiul, care detestă pălăvrăgeala, e onest, loial şi curajos, şi are un farmec deosebit (ambele sexe se simt atrase de el); un om pe care nu

se poate să nu-l placi. Acesta este unul dintre cele mai bune roluri scrise vreodată de Shakespeare, de altfel preferat şi de Laurence Olivier – am avut norocul, ca adolescent, să-l văd interpretându-l pe Hotspur cu mult succes, în 1945, căci se potrivea talentului său neobişnuit de a adopta o atitudine războinică pe scenă, de a vorbi tare şi răspicat, şi, nu în ultimul rând, de a muri cu mult patos dramatic. Shakespeare e forţat de logica propriei sale creaţii să-l determine pe Harry Monmouth să-i ceară iertare lui Hotspur că îl omoară. Hotspur, antieroul devenit erou, pe moarte, are un monolog final minunat, ce se sfârşeşte într-o bâlbâială spectaculoasă, căci nu poate pronunţa *v*-urile şi nu reuşeşte să spună bine ultimele cuvinte: „De-acum fi-voi doar hrană pentru v[iermi]“.

Moartea lui Hotspur aproape că transformă prima parte a piesei *Henric al IV-lea* într-o tragedie, pentru că înainte, în actul II, scena 4, Shakespeare ni-l înfăţişează pe războinic într-un moment emoţionant în care apare alături de soţia sa, Kate, care-l adoră, dar este totodată foarte sigură de sine. Îi vedem dialogând plini de vervă, căci Kate, care se opune războiului, încearcă să-l împiedice pe soţul ei să plece pe câmpul de luptă şi-l numeşte „maimuţoi nebun“ şi „papagal“, spunându-i că „Nici nevăstuica nu-i mai impulsivă / Ca tine“.[81] Această relaţie se amplifică în actul III, scena 1, devenind cea mai bună scenă pe care o scrisese Shakespeare până atunci. Un actor talentat ar avea şansa de a înfăţişa şarmul, furia şi talentul verbal al lui Hotspur, punându-i în umbră pe ceilalţi actori cu personalitatea sa copleşitoare. Hotspur mai apare într-o scenă de dragoste mai lungă, împreună cu Kate, scenă prezentată în contrapunct cu un dialog despre amor susţinut de Mortimer, care se căsătorise cu fiica lui Owen Glendower, prinţul şi magicianul galez. Prinţesa nu ştie decât limba galeză şi, ca să-l adoarmă pe Mortimer, îi cântă minunat în galeză, după cum recunoaşte şi Hotspur. Hotspur urăşte vorbăria, dispreţuieşte eufemismele şi respinge tot ce am numi noi azi corectitudine politică. Îi displace rafinamentul fals şi o critică pe Kate fiindcă înjură cu delicateţe şi reţinere.

Scumpo, dar juri ca o nevastă de-aia
De cofetar: „Pe tine-n nici un caz“ ori
„Să mor de mint!“ și „Așa să îmi ajute
Dumnezeu!“ „Pe bune!“ Și te juri
Cu-asigurări firave, parc-ai fi
O târgoveață de la mahala.
Înjură-mi ca o doamnă-adevărată,
C-o-njurătură ce îți umple gura.[82]

Mustrarea e făcută totuşi cu dragoste. E limpede că Hotspur o iubeşte pe Kate a lui, chiar dacă o mai tachinează din când în când, şi ea ştie. Însă nu simte decât dispreţ pentru Owen Glendower, care toacă întruna, ca o meliţă – prima meliţă galeză din istorie – şi nu crede nimic din afirmaţiile arogante ale acestuia, potrivit cărora ar şti să invoce ajutorul ceresc:

Glendower:
Știu să conjur și duhuri
Din hăul necuprins.
Hotspur:
Păi, și eu știu,
Și alții, dar te-ascultă când le chemi?[83]

Când Glendower părăseşte scena pentru o clipă, Hotspur îi spune ginerelui acestuia, Mortimer, şi lui Worcester, unchiul său, că îl obosesc „aceste aiureli“, care de altfel „îl scot din sărite“, că nu mai vrea să i se tot îndruge vrute şi nevrute despre peşti fără aripioare, corbi pleşuvi, grifoni cu aripile scurtate, lei ghemuiţi, pisici ademenitoare şi alte „gogomănii“[84] (cuvântul a fost inventat de Shakespeare). Hotspur povesteşte că Glendower nu-l lăsase să doarmă deloc cu o noapte înainte, pentru că „Mi-a înşirat vreo nouă ceasuri toţi / Dracii care-l slujesc“. Urmează apoi o metaforă minunată:

E plicticos, vai, ca un cal sleit,
Ca o nevastă certăreaţă, -i mai rău
Ca fumul dintr-o casă; – aş prefera
Să mă hrănesc cu brânză şi-usturoi,
Să stau la dracu-n praznic, într-o moară,
Decât să mă înfrupt cu bunătăţi
În vreun conac şi să-l ascult pe el.[85]

În piesa aceasta, Shakespeare descoperă valoarea stilistică a persiflării şi a insultelor pitoreşti care însufleţesc textul dramatic, elemente folosite adesea de dramaturgi, şi mai ales de John Osborne în piesa sa revoluţionară *Priveşte înapoi cu mânie* (1956).

Procedeul ne face să ne gândim la Falstaff, un personaj căruia-i place să persifleze, dar care e la rândul lui persiflat, după cum vedem imediat ce apare şi-l întreabă pe prinţul Hal cât e ceasul:

La ce dracu’ ţi-o fi trebuind să ştii cât e ceasu’ acum? Dacă orele ar fi potire cu vin alb de Canare, minutele – claponi, bătăile orologiilor – trăncăneala codoşilor, iar cadranele lor – firme de cuplărai, iar soarele slăvit – o bunăciune focoasă, într-o jupă de tafta de-un roşu-aprins, te-aş înţelege; altminteri însă, nu văd ce te aia grija ce oră din zi e acum.[86]

În felul acesta succint şi elocvent ne e prezentat Falstaff, care se acoperă de ridicol, apoi este lăsat să-şi poarte singur de grijă. Aflăm treptat că e soldat şi spadasin – poartă întotdeauna o sabie cu el sau are una la îndemână, vorbeşte despre exerciţiile lui de scrimă („Doar ştii cum stau eu în gardă. Uite-aşa, cu sabia ţinută aşa“[87]) şi are o anumită mândrie cazonă care ni se revelează când spune că-i e ruşine de recruţii săi nevolnici („N-am de gând să defilez cu ei prin Coventry“[88]). E un mincinos dezgustător, neruşinat şi neconvingător, care-şi declară, cu toate acestea, dragostea faţă de adevăr („Doamne Dumnezeule, tare mai e pusă omenirea pe minţit!“[89] şi „Doamne, Dumnezeule, cât de supuşi suntem noi, bătrânii, viciului minciunii!“[90]); este, de asemenea, un laş notoriu care pozează în bărbat adevărat („…ehe, cu instinctul nu-i de glumit. În clipa aceea am fost un laş din instinct.“[91]). E totodată hoţ şi parazit („N-o scăpa din ochi!“[92]), un ins care nu doar împrumută bani pe care nici nu se gândeşte să-i mai înapoieze vechiului său coleg mai înstărit din studenţie („Nu o dată am auzit clopotele bătând miezul nopţii“[93]), dar, în afară de aceasta, trăieşte pe spinarea hangiţei Quickly până ce o aduce în pragul ruinei. După standardele obişnuite, este un om rău şi de nimic. Totuşi, îl îndrăgim, pentru că nu se supără atunci când e insultat, nu poartă ranchiună şi rămâne o persoană jovială şi simpatică până aproape de momentul morţii, când „a bâiguit despre câmpii-nverzite“.

Mai important decât toate acestea este însă faptul că Falstaff e filozof, chiar dacă unul comic, care

monologhează în proză despre multe dintre chestiunile importante ale vieţii. Onoarea este un concept important – înţelesurile ei, valoarea pe care o are şi modul în care poate fi dobândită. Hotspur ar vrea de asemenea să dobândească onoare, însă nu-şi face iluzii:

Pe Ceruri, cred că, dintr-un salt, pot smulge
Onoarea şi din luna palidă,
Sau pot plonja până la fundul mării,
La adâncimi de nimeni măsurate
Și, apucând onoarea înecată
De bucle, pot s-o scot la suprafață.[94]

Falstaff oferă un exemplu splendid de contrapunct în actul V, când prinţul Harry, îndemnându-l să lupte, îi zice: „Şi tu îi eşti dator lui Dumnezeu cu o moarte“[95]. Falstaff, rămas singur şi înfricoşat, recunoaşte că „onoarea îmi dă ghes“, însă adaugă: „Da’ dacă-mi dă în cap taman când ies la atac? Ăăă? Poa’ să-ţi dreagă onoarea piciorul rupt? Ciuciu! Sau braţu’? Canci! Să-ţi ia durerea de la rană? Din părţi! Deci nu-i chirurg onoarea? Păi, nu! Ce-i onoarea? O vorbă. Şi ce vorbă-i asta? Ce-i aia «onoare»? O vorbă-n vânt. Grozavă socoteală! Cin’ se bucură de ea? Ăl de-a mierlit-o miercurea trecută. Simte el onoarea? Aiurea! O aude? Ă-ă! Vasăzică, e imperceptibilă? Păi, da, morţii n-o simt. Dar nu trăieşte-n rând cu viii? Pe dreacu’! De ceee? Că calomnia n-o înghite. Onoarea e-un biet scut de mucava, aşa că mai scutiţi-mă“[96].

Realismul acesta brut este un element esenţial al piesei, iar exemplul de mai sus ar trebui poate citat de fiecare dată când se înmânează medalii la Palatul Buckingham sau la Casa Albă.

Situarea lui Falstaff în contrapunct cu Hotspur reprezintă atracţia principală a piesei, însă constituie subiectul unui singur monolog aparţinându-i lui Falstaff; monologurile sale precedă, în cheie comică, lungile filozofări poetice hamletiene, pe care Shakespeare urma să le scrie la un an sau doi după aceea. Gândurile lui Falstaff, rostite pe parcursul a două piese, acoperă o gamă mult mai largă de subiecte; ele îi conferă personajului profunzime şi subtilitate, dezvăluindu-ne coerenţa raţionamentelor lui; datorită lor, Falstaff ni se revelează ca un comentator extraordinar al vieţii. Iată subiectele pe care le discută de obicei acest personaj: nevoia de a avea un cal; laşitatea şi escrocheria; viciul şi consecinţele lui nefaste; instinctele; neajunsul de a fi bătrân şi gras; temerea că ar putea slăbi şi teama de moarte; ce înseamnă să fii prădat; recruţii săi nevolnici; un erou mort; el însuşi, dacă ar învia din morţi; minciuna; nevoia de a avea un paj; siguranţa; propria tinereţe veşnică; felul în care i se duc banii pe apa Sâmbetei; fripturile; slăbiciunile celor bătrâni; curajul de care dă dovadă; dezavantajele consumului de alcool, valoarea vinului de Xeres şi a vinului de Canare; şi, în fine, nevoia de nătărăi pe seama cărora să se glumească. Falstaff încearcă să ne demonstreze că viaţa e grea, dar că în absenţa râsului ar fi de-a dreptul insuportabilă. Reușește astfel să crească în ochii noștri, mai ales când spune: „Nu am haz doar pentru mine, îl dau şi altora“[97] – şi nu putem să nu fim de acord cu el.

În *partea a doua din Henric al IV-lea*, prinţul Hal apare rar în compania lui Falstaff. Glumele se sfârșesc, căci prinţul, de îndată ce devine rege, nu vrea să mai aibă de-a face cu vechiul său tovarăş de băutură; îl respinge atât de brutal pe Falstaff, încât acesta nu mai reușește să monologheze. Falstaff alunecă grabnic spre moarte, care este relatată la începutul piesei *Henric al V-lea* cu multă tristeţe şi

emoţie de doamna Quickly. În schimb, în *partea a doua din Henric al IV-lea*, Falstaff este prezent de două ori – o dată plecând la luptă şi o dată la întoarcere, împreună cu Shallow, vechiul său prieten din studenţie, la cetatea acestuia din comitatul Gloucestershire. Shakespeare nu se opreşte prea des asupra peisajelor campestre în piesele lui, preferând – poate cu gândul la publicul său londonez – fanteziile arcadiene precum pădurea Arden din *Cum vă place*. Însă actul III, scena 2 din *Henric al IV-lea* se desfăşoară în inima Angliei rustice, aşa cum o văzuse Shakespeare în Warwickshire, comitatul său natal. Falstaff vine să recruteze soldaţi cu forţa, sub supravegherea lui Shallow, care e judecător de pace, şi se lasă amândoi pradă amintirilor despre aşa-zişii ani nebuni când învăţau la Inns of Court[98] – deşi Falstaff recunoaşte apoi că sunt în mare măsură închipuite. Episodul se încheie cu unul dintre monologurile în care Falstaff ne vorbeşte despre tendinţa pe care o au domnii în vârstă de a inventa poveşti din tinereţe. Scena este foarte bine realizată – Shakespeare îşi foloseşte talentul din plin – şi ne sugerează faptul că Falstaff, în ciuda originilor sale țărăneşti, nu se mai simte în largul lui acolo: a devenit între timp un citadin care crede că sătenii sunt buni doar de pus la muncă.[20]

Falstaff e în elementul lui în locurile rău famate ale Londrei, pe care Shakespeare ni le înfăţişează în actul II, scena 4, într-una dintre cele mai bune reprezentări dramatice ale vieţii trăite la periferie. Scena e în acelaşi timp un superb exemplu de tragicomedie; două personaje se persiflează, ajungându-se în final la un duel între Falstaff şi ofiţerul din subordine, Pistol. Vedem aici, în plină acţiune, doi aşi ai insultelor – prostituata Doll Tearsheet şi semidoctul Pistol, care a prins o brumă de cultură clasică şi ştie câte ceva din piesa *Tamerlan cel Mare* a lui Christopher Marlowe. Doll îl numeşte „şnapanul cel mai spurcat la gură din toată Anglia“, şi, când Pistol, care e beat, încearcă s-o înşface, ea îşi dă drumul la gură: „Cum, prăpăditule, nenorocitule, josnicule, ticălosule, escrocule, coate-goale! Cară-te, pungaş muced ce eşti, cară-te! Io-s rezervată pentru stăpân’-tu, nu eşti de nasul meu. Afară, hoţ de buzunare, tâlhar împuţit, cară-te! Mă jur pe vinul ăsta, bag cuţitul în nădragii tăi mucegăiţi dacă mai vii cu de-astea! Şterge-o, beţivan nenorocit, cuţitar de trei parale!“[99]

Pistol îi dă replica în versuri stâlcite, în stilul său caracteristic. Doamna Quickly e un as al malapropismelor şi-i spune lui Pistol: „Înfurie-te mai grav“. Pistol, la rândul lui, se foloseşte de numele clasice fără să ştie ce înseamnă. O compară pe Doll furioasă cu Eirene („Nu-i vreo Hirena pe aici?“) şi o ameninţă că o va îneca în „lacul blestemat al lui Pluto“, în care se găsesc „Erebus şi cele mai îngrozitoare chinuri!“. În mânia sa, întreabă:

> Se compară
> O gloabă de povară sau un cal
> Prea îndopat din Asia, ce face
> Pe zi treizeci de mile doar, atât,
> Cu Cezarii şi canibalii şi
> Troienii greci?[100]

Doamna Quickly răspunde: „Să mor eu, înverşunate vorbe“. Vorbele acelea, nu atât înverşunate, cât ambigue sunt urmate de încă multe altele. Ca să scape de Pistol, Falstaff e nevoit să recurgă la sabie şi „îl răneşte la umăr“, fapt ce-i aduce admiraţia lui Doll Tearsheet. Scena se încheie cu Falstaff şi Doll împreună în pat, în culise, înainte de plecarea lui Falstaff la război.

Este vorba aici de realism frust şi de comic întunecat, de unde deducem că Shakespeare cunoştea

probabil tavernele de la periferie şi pe cei ce le frecventau, sau cel puţin se pricepea să le evoce în cuvinte. Scena are însă un substrat de luat în considerare. Spre sfârşitul anilor 1590, din cauza expediţiilor engleze în Franţa, în Flandra şi în Irlanda, soldaţii beţi deveniseră o prezenţă familiară, dar foarte detestată la Londra. Titlul de „căpitan“, care fusese odată onorabil, devenise în perioada aceea foarte comun, şi era privit cu deosebit dispreţ; reputaţia foarte proastă pe care o căpătase se datora comportamentului turbulent al celor pe care doamna Quickly îi numeşte „scandalagii“, cu un termen ce sugerează repulsia – „zău, mă ia cu leşin numai când aud cuvântul «scandal»“. Doll îşi bate joc de rangul de ofiţer pe care-l căpătase Pistol: „Doamne sfinte, cum de ai două trese pe umăr? E prea de tot!“[101] Două trese indicau rangul de locotenent, dar doamna Quickly i se adresează cu „căpitan“, iar Doll adaugă: „Căpitan? Escroc nenorocit, impostorule, ar trebui să-ţi fie ruşine că ţi se spune căpitan! Dacă toţi căpitanii ar gândi ca mine, te-ar snopi cu bastoanele pentru că le foloseşti numele fără să-l fi câştigat. Tu, căpitan? Râmă! Pentru ce merite? Pentru c-ai rupt hainele unei biete curve dintr-un bordel? El, căpitan? La spânzurătoare cu el, îşi duce zilele la bordel, cu pesmeţi şi compot mucegăit de prune uscate“. Şi continuă: „Doamne fereşte, nemernicii ăştia vor face cuvântul «căpitan» naşpa“; deci, „căpitanii trebuie să fie atenţi“.[102]

Regina Elisabeta ar fi fost întru totul de acord cu Doll Tearsheet. Era, la rândul ei, nemulţumită din cauza inflaţiei de căpitani şi vedea cu nelinişte cum solicitau rangul de cavaler pentru serviciile aduse, rang care le era acordat de contele Essex în Irlanda. Essex se folosea de privilegiile dobândite la Curte în acest scop, scandalul „cavalerilor de Essex“ fiind unul dintre elementele care au dus în final la căderea lui în dizgraţie.[21] Regina Elisabeta a văzut ambele părţi ale piesei *Henric al IV-lea* la Curte şi a fost de acord cu cele afirmate. În interpretarea ei, Shakespeare ar fi criticat comportamentul contrariant al militarilor avansaţi prea uşor în grad, fie ei căpitani sau cavaleri, şi i-ar fi ridiculizat pe bună dreptate. Se spune că regina în persoană i-ar fi cerut autorului „să continue povestea cu cavalerul cel gras şi să ne arate cum se îndrăgosteşte“. Se mai spune că era aşa de nerăbdătoare să vadă montarea piesei, încât i-a poruncit autorului să o termine în două săptămâni şi a fost foarte mulţumită de spectacol. Ceea ce a rezultat a fost piesa *Nevestele vesele din Windsor*, a cărei reprezentaţie a avut loc la castelul reginei, pe data de 23 aprilie, în seara ceremoniei anuale a Ordinului Jartierei. Scrisă în două săptămâni, fără ca autorul să fi ales intriga sau alte elemente – poate se plictisise deja de cavalerul cel gras –, piesa nu e o lucrare shakespeariană tipică, ci mai mult o farsă cu succes la public. Chiar şi aşa, conține totuși câteva fraze memorabile – engleza „standard“ apare aici pentru prima dată, și „e lumea asta mare-o stridie “[103] ce-i aparține; piesa se joacă foarte bine şi e montată adesea. Este scrisă aproape în întregime în proză şi e singura piesă a lui Shakespeare a cărei acțiune se desfăşoară într-un oraş englez din epocă. Nevestele vesele sunt bune cunoscătoare ale idiomului local, mai ales în ce priveşte limbajul avocaţilor şi argoul folosit de tipografi. Falstaff este aici doar ținta glumelor tuturor. În mod ciudat, monologurile lui lipsesc cu desăvârşire; Verdi a fost cel care, 300 de ani mai târziu, i-a redat cavalerului cel gras statutul nemuritor, atunci când a combinat în opera sa cu atâta măiestrie notele muzicale şi cuvintele.[22]

Shakespeare era pe atunci preocupat de alte chestiuni, și, mai ales, lucra la elaborarea celei mai importante piese ale sale de până atunci, poate cea mai reușită, vastă, complexă, subtilă şi profundă lucrare care s-a scris vreodată şi care îi pune în inferioritate pe Leonardo şi pe Michelangelo, pe Beethoven şi pe Mozart, pe Dante şi pe Goethe deopotrivă – este vorba de *Hamlet*. Shakespeare a

scris *Hamlet* când se afla în plină forţă creatoare, fapt de altfel evident. Piesa este foarte lungă. Sursa de inspiraţie a constituit-o un basm danez din secolul al XII-lea, scris în latină de Saxo Grammaticus şi repovestit de François de Belleforest în a sa *Histoires Tragiques* (1570). Încă din anul 1589 se făceau de altfel referiri la o tragedie engleză avându-l ca erou pe Hamlet, dar textul s-a pierdut fără urmă. Răzbunarea constituie subiectul central al piesei lui Shakespeare şi, întrucât crima menţionată în text a fost comisă înainte de începerea naraţiunii propriu-zise, iar actul răzbunării nu poate avea loc decât la final, trebuie completat într-un fel acest gol dramatic ce leagă cele două momente marcante ale piesei. Shakespeare a preluat intriga de la predecesorii lui şi i-a adăugat următoarele elemente: fantoma tatălui lui Hamlet; sosirea trupei de actori la Curtea daneză; piesa în piesă, care testează reacţiile regelui Claudius, suspect de crimă; scena tensionată ce a urmat între Hamlet şi mama sa; nebunia şi moartea Ofeliei; pe Osric; pe Fortinbras; rolul vindicativ al lui Laertes; groparul şi funeraliile din curtea bisericii, dar şi multe altele. Însă mai presus de orice, Shakespeare a extins rolul vindicativ al lui Hamlet şi a creat un personaj extrem de complex şi uneori greu de înţeles (dar întotdeauna simpatizat, chiar îndrăgit), a cărui dorinţă de răzbunare este împiedicată de gândurile ce-l copleşesc, gânduri pe care le exprimă în versuri de o frumuseţe aparte.[23]

Shakespeare a fost întotdeauna un autor fertil – un autor plin de idei, pe care a ştiut să le formuleze cu extraordinar talent, dar în acel moment al vieţii, capacitatea sa de creaţie s-a intensificat, fapt ce l-a ajutat nu numai să umple golul dramatic amintit mai sus, dar să-l şi extindă, adăugându-i substanţă dramatică. În timpul scrierii piesei şi, de asemenea, în timpul primelor reprezentaţii, se pare că autorul a eliminat unele pasaje, dintre care multe inspirate, pentru a scurta timpul de joc. Chiar şi aşa, piesa este foarte lungă; dacă se joacă în întregime, cu pauzele necesare, durează cinci ore sau chiar mai mult. L-am jucat şi eu pe Hamlet în ultimul an de şcoală – rolul este, cu toate subtilităţile lui, singurul rol mare din opera lui Shakespeare pe care îl poate juca, cu anumite şanse de succes, şi un copil de şcoală –, iar la vremea aceea ajunsesem să ştiu pe dinafară nu doar partea de mijloc, foarte lungă, a piesei, ci chiar întregul text. A trebuit să reduc totul la aproximativ trei ore de joc, iar procesul trunchierii textului dramatic mi s-a părut cumplit de dureros. Nimic nu este redundant, fiecare rând e substanţă dramatică pură, iar ca să scurtez textul trebuia să elimin din preţioasa materie a piesei, ceea ce mi se părea o crimă împotriva artei. Actorul care joacă Hamlet – şi toţi actorii din lume îşi doresc să joace Hamlet măcar o dată – trebuie să aibă un anumit dar, nu foarte des întâlnit: este vorba de capacitatea de a rosti frazele cu o anumită rapiditate şi cu atenţie, dar în aşa fel încât sensul lor să se transmită cu claritate publicului şi nimic din poezia lor să nu se piardă. Actorul John Gielgud, pe care l-am văzut în adolescenţă şi care mi-a servit drept model, avea această capacitate extraordinară, şi, mai mult, îşi juca rolul cu bărbăţie şi demnitate. Piesa are o încărcătură dramatică atât de mare şi e atât de misterioasă şi de fascinantă, încât interpretările slabe sunt destul de rare, în ciuda lungimii textului. *Hamlet* a fost o piesă care s-a bucurat de succes de la bun început şi aşa a rămas până-n zilele noastre, în întreaga lume civilizată şi dincolo de ea.

Întreaga acţiune e dominată de sentimentul dezastrului, desfăşurându-se parcă sub continua ameninţare a întunericului, dar există totuşi străfulgerări de lumină care ţâşnesc brusc în scenele dinamice. Acţiunea începe noaptea, în întunericul meterezelor castelului Elsinore; teatrele profesioniste ale „Oamenilor Lordului Şambelan“, cu mai multe niveluri, erau foarte potrivite pentru redarea acestor scene, iar Shakespeare profită din plin. Apare apoi fantoma, o arătare

înspăimântătoare, dar supusă chinului, rol pe care Shakespeare l-a păstrat pentru sine, iar motivul îl înţelegem. Înfăţişarea şi vorbele fantomei întăresc mesajul prevestitor de rău al străjerilor aflaţi pe meterezele castelului: „în Danemarca noastră-i ceva putred“[104] – sau în Anglia noastră, sau în oricare altă ţară se joacă *Hamlet*. Prin urmare, avem de-a face, de la bun început, cu o analiză generală şi cu o critică adusă societăţii, comparată cu un corp măcinat de o boală necruţătoare.[24]

Hamlet se află acolo pentru a vindeca tarele regatului său – pentru a-l „reforma din temelii“, ca să folosim chiar cuvintele lui, însă deplânge soarta care i-a încredinţat lui rolul acesta: „O, soartă grea, născut sunt să-ndrept această poartă“. *Hamlet* e o piesă a amânărilor şi întârzierea cu care prinţul apare în piesă este elocventă în acest sens: Hamlet nu este prezent în scena iniţială. În următoarea scenă, cea de la Curte, se alătură dialogului târziu, ezitant, aducând cu el sentimentul tristeţii adânci trăite pe metereze, în mijlocul strălucitoarei Curţi regale. Lumina soarelui e absentă, poate cu excepţia unor licăriri palide ce apar în scena cimitirului; povestea se desfăşoară aproape în întregime în interior, în castelul medieval cu ziduri groase, cu ferestre mici şi nesfârşite umbre. Hamlet sporeşte întunericul prin „obişnuitu-i strai solemn şi negru“, şi prin faptul că nu zâmbeşte niciodată decât batjocoritor, cu dispreţ sau cu bucurie crudă.

E important să înţelegem că personalitatea lui Hamlet exercită un efect magnetic asupra cititorului: înalt şi atrăgător, prinţul are farmecul masculin al neînfricatului său tată şi şarmul graţioasei sale mame, încă frumoasă la cei 40 (sau 50) de ani ai săi. E inteligent, chiar strălucit, stăpâneşte bine mai multe discipline, este elegant, elocvent şi respectat de toţi, atât pentru înfăţişarea şi aptitudinile sale, cât şi pentru statutul său. Reprezintă, într-un cuvânt, un exemplu de perfecţiune; iar atunci când Ofelia, care e doar o tânără fată, însă înzestrată cu isteţimea tatălui său şi cu o sensibilitate aparte, observă disperarea şi agonia lui Hamlet, exclamă:

Aici se spulberă un cuget nobil!
Curtean, soldat şi cărturar, avea
Privirea, graiul, spada făr’ egal,
Speranţa, floarea statului de drept,
Exemplul ce era de toţi urmat
Şi admirat – e praf şi pulbere.

Hamlet este prin urmare un personaj extraordinar, însă piesa e dominată de sentimentul irosirii şi al pierderii, stârnit în primul rând de neputinţa sa de a acţiona şi, în al doilea rând, de moarte. Soldaţii de pe metereze se aşteaptă ca prinţul să preia comanda, regele şi regina se aşteaptă să însufleţească atmosfera de la Curte, actorii sunt siguri că va regiza piesa pe care o doreşte pusă în scenă – cu toţii îşi îndreaptă privirile spre el, aşteptând îndrumări. Dar aici e greul, cum spune chiar el. Hamlet este un gânditor; trăieşte şi acţionează mai degrabă în propria sa minte decât în realitate (Iar atunci când acţionează, o face într-un impuls de moment, fără să se gândească.) Hamlet este perfect conştient de slăbiciunea sa; la începutul piesei, reflectează asupra puternicului stat pe care l-a condus tatăl său şi-i deplânge starea actuală, „Care ciunteşte-n chip definitiv / Tot caracterul, reputaţia noastră“ şi profită de ocazie pentru a se învinovăţi:

La fel păţesc şi unii oameni care
Marcaţi de-un semn din naştere, -un cusur

(De care nu-s de vină, fiindcă firea
Nu îşi alege-originea, nu poate),
Pornit din vreun exces, ades spărgând
Zăgazul şi-apărarea raţiunii,
Sau din vreun obicei ce-a fi dospit
Stricând prea mult purtările frumoase,
Deci, zic, acei cu un defect anume
(Din fire ori din zodii dobândit),
Orice virtuţi ar dovedi (ori haruri,
Atât cât poate omul să cuprindă),
Tot sunt interpretaţi greşit
Din pricina-asta.

Desigur, ceea ce Hamlet şi fantoma văd ca pe un defect, noi – spectatorii şi cititorii – percepem ca pe o virtute. Gândurile lui Hamlet constituie substanţa însăşi a piesei, însă, în ciuda forţei lor poetice, aceste gânduri îi inhibă capacitatea de a acţiona. O întreagă filozofie a lumii se derulează în mintea sa şi protagonistul extrage adevărate diamante din fântâna nesecată a reflecţiei interioare.

Acest proces începe atunci când curtenii se retrag pentru a petrece, în actul I, scena 2, iar Hamlet, deja deznădăjduit şi neputincios, se gândeşte la suicid, la dezgustul faţă de viaţă, la perfidia mamei sale („Frivolitate, / ţi-e numele femeie!“) şi la ticăloşia desfrâului incestuos. În actul I, scena 4, se întâlneşte cu fantoma tatălui său, iar strigătul pe care-l scoate la vederea ei e deopotrivă rugăciune şi semn al înfiorării – „Voi, îngeri, soli divini, să ne-apăraţi!“ –, urmat de întrebarea îndurerată privitoare la sensul acestei apariţii supranaturale. După ce fantoma îşi transmite mesajul, Hamlet vorbeşte despre memorie, despre datorie, despre nevoia de a lua o hotărâre și despre jurământul îndeplinirii ei. Le spune santinelelor, şi mai ales prietenului său: „Mai multe sunt în cer şi pe pământ / Decât închipuie filozofia / Noastră, Horaţio“; din acea clipă se hotărăşte să se prefacă nebun şi le cere prietenilor săi să jure că vor păstra tăcerea şi-l vor ajuta. Este important să înţelegem că, de-a lungul întregii piese, Hamlet e într-o stare de neliniște extraordinară, deşi judecăţile pe care le emite sunt pătrunzătoare şi raţionale: pretinsa lui nebunie e de fapt expresia vizibilă, exterioară, a frământărilor lui interioare. Hamlet pare mereu pe punctul de a ceda, dar acest lucru nu se întâmplă, iar poziţia sa vulnerabilă, pe acele „stânci ale căderii“, îi conferă o viziune şi o expresie verbală de o claritate deosebită, făcând dovada unei intuiţii aparte.

Ofelia, ca întotdeauna, înțelege aproape tot ce se întâmplă, fără să ştie însă cum şi din ce cauză. Potrivit propriei mărturisiri, Hamlet a privit-o ca şi cum ar fi vrut să-i facă portretul, apoi

…scoase-un suspin atât
De-adânc şi jalnic că părea cu totul
Să-i zguduie fiinţa şi să piară.

Prinţul a ieşit din încăpere, continuă ea, nevăzând prea bine pe unde calcă, însă cu ochii aţintiţi asupra ei („Lumina lor spre mine şi-a-ndreptat-o / Până la capăt“). În viziunea lui Hamlet, Ofelia, cu inocenţa ei, e singurul reper de virtute şi graţie de la Curtea aceea decăzută şi coruptă, dar, reflectând asupra defectelor femeii, se teme că este, la rândul ei, deja pervertită. În actul III, scena 1, i se

adresează cu asprime şi-şi revarsă asupra ei neliniştile, un torent de temeri deznădăjduite ce au ca subiect ticăloşia nesfârşită-a lumii – mai ales în ce priveşte femeile –, şi-i cere să plece la mănăstire pentru a-şi păstra inocenţa.

Înainte de acest episod, Hamlet îl uimeşte pe Polonius cu reflecţiile sale referitoare la vârsta omului („Cu toată nebunia“, zice bătrânul, „metoda nu-i lipseşte. […] Ce răspunsuri pline de sens dă uneori!“). Apoi, prinţul îi întâmpină pe cei doi prefăcuţi, Rosencrantz şi Guildernstern, cu o serie de remarci pătrunzătoare, captivante („nu există lucru bun sau rău, doar gândirea îl face bun sau rău“) şi cu un discurs magnific în proză – cea mai reuşită pe care a scris-o Shakespeare vreodată –, referitor la faptul că vede lumea ca pe un „promontoriu sterp“, iar aerul, „această boltă superbă, aerul, priviţi, acest acoperiş splendid şi maiestuos ce-atârnă deasupra noastră, bătut în nestemate de foc şi aur“, îi apare ca „o învălmăşeală pestilenţială de aburi“. Aceste gânduri sunt urmate de un pasaj despre nobleţea omenească: „Ce capodoperă a creaţiunii este omul! Câtă nobleţe-n judecata lui! Cât infinit în capacităţile lui! În formă şi mişcare, cât de expresiv şi admirabil! În acţiune, ca un înger! În puterea de înţelegere, ca un zeu!“ – şi aşa mai departe. După ce îi primeşte pe actorii veniţi la Curte, cărora le dă o uimitoare lecţie de dicţie şi joc actoricesc, cade pe gânduri şi începe să reflecteze asupra propriei sale laşităţi şi pasivităţi, asupra neputinţei de a-şi asuma pasiunea unui actor care îşi recită rolul cu foarte multă convingere, deşi în cazul său suferinţa e reală, nu interpretată. Se înfurie când se gândeşte la el şi la rege, unchiul său:

…sunt un porumbel,
N-am fiere, pe-opresor să-l amărăsc;
De-aş fi avut, aş fi-ngrăşat ereţii
Cu măruntaiele spurcatului
Un dezmăţat, o bestie sângeroasă!

Concepe însă un plan prin care le cere actorilor veniţi la Curte să joace o piesă cu ajutorul căreia să-l impresioneze pe rege şi să-l facă să-şi recunoască vina. Urmează apoi, chiar înaintea întâlnirii decisive cu Ofelia, cel mai dureros monolog, în care reflectează din nou asupra ideii sinuciderii („A fi sau a nu fi – iată-ntrebarea“) şi asupra posibilităţii de a alege între viaţă şi moarte, alegere influenţată mai degrabă de teamă decât de raţiune. Îi învaţă pe actori cum să interpreteze piesa în piesă, procedând cu multă înţelepciune – orice actor profesionist ar avea ceva de învăţat din actul III, scena 2 –, apoi vorbeşte cu Horaţio despre virtuţile prieteniei şi despre mulţumirea unui spirit lipsit de patimi („Vreau să-l văd / Şi eu pe cel de patimi ne-nrobit“) şi îi împărtăşeşte secretul legat de montarea piesei, cerându-i să-l observe atent pe rege în timpul reprezentaţiei.

Urmează apoi nucleul piesei, scena reprezentaţiei teatrale şi spaima pe care i-o provoacă regelui, care strigă neliniştit „Faceţi lumină!“ pentru a izgoni întunericul ce umple scena, cum se întâmplă de obicei în piesă. Atunci când Rosencranz şi Guildernstern sunt trimişi să-l aducă pe Hamlet la mama sa, el se compară, ironic, cu un fluier la care ei ar încerca să cânte pentru a-i „smulge până şi miezul tainei“, adăugând „şi acest fluieraş produce muzică pe săturate, cu o tonalitate excelentă“. Când se lasă noaptea şi întunericul devine de nepătruns, Hamlet îşi spune:

Acum e ceasul vrăjilor nocturne,
Se cască cimitirele şi iadul,

Cu răsuflarea lui, pământu-l umple
De molimă: acum aș fi în stare
Să beau sânge fierbinte.

Însă nu vrea să o rănească pe mama sa decât „cu vorba, nu și-n fapt“. În drum spre iatacul lui Gertrude, îl vede pe rege singur, rugându-se. „Acum ar fi momentul, când se roagă“, își zice Hamlet, dar se oprește din nou, căci se teme că uciderea lui Claudius în atmosfera aceea de reculegere l-ar trimite pe netrebnic direct în rai, sau cel puțin l-ar scăpa de iad. „Asta-i răsplată, nu e răzbunare“, cugetă Hamlet. Nu are cum să știe că regele nu se roagă sincer și că, în ciuda puterii și autorității sale, se teme la rândul lui de pedeapsa divină:

În lumea noastră de matrapazlâcuri,
C-un pumn de aur, crima dă cât colo
Dreptatea și ades cu bani murdari
E cumpărată legea. ’N Cer e altfel:
Acolo nu-s potlogării, păcatul
E la vedere, suntem obligați
Să ni-l mărturisim în amănunt.

Se pare că gândurile adânci, uneori nelămurite, dar întotdeauna sincere ale lui Hamlet l-au influențat cumva, în mod miraculos, și pe rege, făcându-l să-și pună problema moralității faptelor comise, deși căința lui nu are nici o consecință imediată, căci nu vrea să renunțe la ceea ce a obținut în urma crimei. *Hamlet* e o piesă profund morală, care ne arată că moralitatea este (ca și răul) contagioasă. Regina, care intenționa să-și dojenească fiul, e inspirată de cuvintele lui pline de patos (este vorba de scena în timpul căreia Hamlet îl ucide pe Polonius, ascuns în spatele perdelei) și de acuzațiile potrivit cărora a comis

Fapta care smulge
Din trupul căsniciei sufletul
Şi-n vorbe goale, -aiurea, schimbă crezul.

Prințul vorbește cu atâta convingere, încât regina este emoționată și-i cere să se oprească:

O, Hamlet, încetează! M-ai făcut
Să mă privesc în suflet și mi-e plin
De pete negre: n-or să-mi iasă-n veci.

Hamlet face o remarcă incisivă cu privire la abstinența sexuală și recunoaște apoi că nu e „nebun cu-adevărat, ci doar / Un prefăcut“. Din acel moment, regina se va îndepărta de soțul ei și va avea mai multă încredere în fiul său.

Din acest punct, piesa se îndreaptă inexorabil către final. Hamlet e trimis în Anglia; descoperă intrigile țesute de Claudius pentru uciderea lui; se reîntoarce acasă; vede din întâmplare la cimitir funeraliile Ofeliei, care se înecase în lipsa lui. Meditează asupra morților și a morții, asupra uitării și asupra faptului că în pământul rece putrezesc cei mândri, laolaltă cu cei încununați de succes și cei

puternici; alături de schimbul de replici cu groparul, acestea reprezintă o parte dintre cele mai bune scene ale piesei, şi unele dintre cele mai expresive pe care le-a scris Shakespeare vreodată. Urmează momentul când protagonistul sare în mormânt, ia în braţe corpul Ofeliei şi are loc o înfruntare verbală cumplită cu fratele ei, Laertes. Acest episod ne conduce direct la scena duelului şi la punctul culminant al piesei, în care toţi protagoniştii – regele, regina, Laertes şi Hamlet însuşi – îşi află sfârşitul.

O trăsătură tipică acestei piese copleşitoare este faptul că lungile pasaje reflexive, care nu obosesc, ci, dimpotrivă, au un efect stimulativ asupra cititorilor, sunt punctate de episoade de acţiune intensă, întreaga partitură dramatică încheindu-se cu masacrul desfăşurat în tempo rapid. Nimeni nu poate parcurge *Hamlet* şi nu poate asimila mesajele multiple ale piesei – despre credinţă şi răutate; despre lăcomie, maliţie, vanitate şi desfrâu; despre renaştere spirituală şi căinţă; despre dragoste şi ură, despre tergiversare, despre grabă, onestitate şi minciună; despre loialitate şi trădare, curaj, laşitate, nehotărâre şi pasiune arzătoare – fără să fie impresionat, emoţionat, profund tulburat. O lectură atentă a piesei poate duce la depresie – cum mi se întâmplă de fiecare dată când parcurg textul –, dar, dacă piesa e bine regizată şi jucată, aşa cum şi-a dorit Shakespeare, are rol purificator şi reconfortant; Hamlet, tânărul nehotărât, dar în esenţă inteligent şi binevoitor, este nemuritor, şi se grăbeşte să ajungă în ceruri, pe când „cetele de îngeri“ îl poartă „-n cânt spre veşnică odihnă“. *Hamlet* este, în felul său misterios şi transcendent, o operă de artă purificatoare, care ne face să ne simţim mai împliniţi, sporindu-ne înţelepciunea şi capacitatea de a-i înţelege mai bine pe oameni.

Toate textele shakespeariene sunt însufleţite de cuvintele şi expresiile inventate de autor – adevărate reuşite lingvistice. Acestea au devenit deja parte a limbii engleze, iar uneori le folosim în limbajul cotidian; când vrem să spunem sau să scriem câteva rânduri deosebite, Shakespeare ne vine în ajutor, mai ales în *Hamlet*. *Hamlet* este atelierul lui de giuvaiergiu, şi nu e vorba atât de citatele pe care le recunoaştem, cât de cuvintele memorabile care aparţin moştenirii noastre culturale într-o măsură atât de mare, încât atunci când le folosim, nici nu mai ştim că sunt de fapt replici din *Hamlet*. Este ca şi cum Shakespeare ar fi revărsat un coş plin de confetti verbale asupra limbajului cotidian. „Făcut fărâme de propria-i bombă“, „Pe rege-l apără divinitatea“, „Flori scumpe celei scumpe, Bun-rămas!“, „Ideea e să fii pregătit“, „Lovitură valabilă“, „În miez de noapte amorţit, pustiu“, „Pot să deosebesc un uliu de-un bâtlan“, „Ca orzul stricat pe gâşte“, „Scump, însă nu frivol“, „Un rege ce-i / Un saltimbanc în zdrenţe colorate“, „Ah, cum mă-nfruntă-mprejurările“, „Când vom lăsa tumultul vieţii-n urmă“, „Timpu-a ieşit din balamale“, „S-o laşi în plata Cerului!“, „Mă port urât din pură omenie“, „Rostul teatrului a fost şi este să oglindească Firea“, „Părea trist, mai curând, nu mânios“, „Vorbeşti în dodii, încâlcit“, „Ei sunt rezumatul şi cronica fiecărei epoci“, „Da-i crâncen gardian cumplita moarte“, „Uite aici rozmarin: pentru aducere-aminte“, „Amână-ţi plecarea spre eterna fericire“, „Noapte bună, doamnelor. Noapte bună, scumpele mele doamne“, „Îmi pute pân’ la cer“, „Că orice scop gândim în linii mari / E cizelat de Pronie“, „Tu trebuie să-l porţi altfel decât mine“, „Un tip nemaipomenit de hazliu“, „Până şi căderea unei vrăbii e dată de Pronie“, „O, sufletu-mi Profet!“, „E-un frig ce te pătrunde pân’ la os“, „Nu lua cu-mprumut şi nu da“, „ Ai ei, de taină, noi suntem aceia“, „Zburlite, firele-ar înţepeni / Ca ácele pe-ariciul zgândărit“, „Iar piesa va fi cursa mea“. Şi aşa mai departe. Citǎm din *Hamlet* aşa cum respirăm.

Shakespeare a scris cu atâta repeziciune, atât de fluent şi cu atâta siguranţă de sine, încât a devenit

omniprezent în cultură la un nivel aproape imperceptibil; creativitatea lui e deja parte integrantă a spiritului național englez și a literaturii engleze, ba chiar și a literaturii lumii. Versurile sale ne emoţionează de fiecare dată. Ce s-ar putea spune mai mult? Nu se laudă niciodată, deși elisabetanii erau în general destul de lăudăroși din fire. Nu există nimic în scrierile rămase, în dispozițiile sale legale, în remarcile făcute în timpul vieții sau după moartea sa, ori în tradițiile legate de numele lui care să ne indice că ar fi fost într-o oarecare măsură conștient de forța și de magnitudinea realizărilor sale. Totuși, trebuie să fi intuit că era o personalitate ieșită din comun. Nu știm dacă așa stau lucrurile sau nu, căci omul acesta, care a mânuit atât de iscusit cuvintele, a ales să păstreze tăcerea în această privinţă.

Note

28. *Macbeth*, trad. Horia Gârbea, Tracus Arte, București, 2014, p. 349.
29. *Regele Lear*, trad. Mihnea Gheorghiu, Univers Enciclopedic, București, 1997, p. 185.
30. *Ibid*., p. 103.
31. *Cum vă place*, trad. Violeta Popa, Tracus Arte, București, 2013, p. 72.
32. *Totu-i bine când sfârșește bine*, trad. Ion Frunzetti, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960, p. 22.
33. *Cum vă place*, ed. cit., p. 52.
34. *Romeo și Julieta*, trad. Șt. O. Iosif, Humanitas, București, 2012, p. 94.
35. *Ibid*., p. 136.
36. *Ibid*., p. 139.
37. *Cum vă place*, ed. cit., p. 67.
38. *Iulius Caesar*, trad. Lucia Verona şi Horia Gârbea, Tracus Arte, București, 2015, p. 132.
39. *Ibid*., p.179.
40. *Macbeth*, trad. Horia Gârbea, Tracus Arte, București, 2014, p. 346.
41. *Ibid*., p. 424.
42. *Ibid*., p. 427.
43. Versul apare prima dată la G. Chaucer, în *Povestirile din Canterbury* – v. ed. cit.
44. *Negustorul din Veneția*, trad. Horia Gârbea, Tracus Arte, București, 2012, p. 82.
45. *Ibid*., p. 117.
46. *Ibid*., p. 133.
47. *Vis de-o noapte-n miezul verii*, trad. Horia Gârbea, Paralela 45, Bucureşti, 2011, p. 369.
48. *Ibid*., p. 381.
49. *Ibid*., p. 397.
50. *Mult zgomot pentru nimic*, trad. Lucia Verona, Tracus Arte, București, 2014, p. 242.
51. *Othello*, trad. Lucia Verona, Tracus Arte, București, 2015, p. 289.
52. *Ibid*., p. 329.
53. *Ibid*., p. 336.
54. *Ibid*., p. 340.
55. *Richard al II-lea*, trad. George Volceanov, Tracus Arte, București, 2016, p. 72.
56. *Ibid*., p. 103.
57. *Richard al III-lea*, trad. Horia Gârbea, Tracus Arte, București, 2014, p. 139.
58. *Ibid*., p. 181.
59. *Furtuna*, trad. George Volceanov, Tracus Arte, București, 2016, p. 358.
60. *Ibid*., p. 391.
61. *Henric al IV-lea, Partea a doua*, trad. Lucia Verona, Tracus Arte, București, 2016, p. 428.
62. *Troilus şi Cresida*, trad. Luca Verona, Tracus Arte, Bucureşti, 2012, p. 248.
63. *A douăsprezecea noapte*, trad. Violeta Popa şi George Volceanov, Tracus Arte, București, 2016, p. 88.
64. *Ibid*., p. 119.
65. *Antoniu şi Cleopatra*, trad. Ioana Diaconescu şi Horia Gârbea, Tracus Arte, București, 2013, p. 65.
66. *Ibid*., p. 170.
67. În traducere: „locuinţă“, „ascetic“, „emoţionant“, „anşoa“, „avocatură“, „lovit de furtună“, „bine întreţinut“, „cult“, „a lărgi“, „bătut

de vânt“, „gaură de vierme“, „caraghios“.

68. În traducere: „neghioabă, analfabetă, josnică, incultă, sau, mai bine spus, neînvățată, neîntemeiată“, în *Zadarnice necazuri de iubire*, trad. Dan Amedeo Lăzărescu, Pandora M, Târgoviște, 2002, p. 105.

69. În traducere „incomod“ şi „în necunoştinţă de cauză“.

70. În traducere: „a întrece pe cineva la înjurat“, „a întrece pe cineva la rele“, „a se remarca prin rugăciune“, „a reduce la tăcere pe cineva încruntându-te“.

71. În traducere: „bandit“, „strident“, „fermecător“, „strâns“.

72. În traducere: „giulgiu“, „argintiu“, „rubiniu“.

73. În traducere: „credibil“, „fluturat de mână“, „voluptuos“, „căutător“, „încărcătură“, „lipsit de concizie“, „sinuos“, „persistenţă“, „vastitate“, „funest“, „amăgitor“ şi cuvântul inventat, *dublicitar*.

74. Chapel Royal reprezenta un grup de clerici şi cântăreţi care îl urmau pe regele Angliei pretutindeni.

75. *Furtuna*, trad. George Volceanov, Tracus Arte, Bucureşti, 2016, p. 371.

76. *Măsură pentru măsură*, trad. George Volceanov, Tracus Arte, Bucureşti, 2014, p. 287.

77. *A douăsprezecea noapte*, trad. Violeta Popa şi George Volceanov, Tracus Arte, București, 2016, p. 85.

78. *Poveste de iarnă*, trad. Violeta Popa, Tracus Arte, București, 2014, p. 505.

79. Cele două părţi ale piesei *Henric al IV-lea* descriu tinereţea viitorului rege, iar piesa *Henric al V-lea* îl înfăţişează la maturitate (n. red.).

80. În Anglia, în perioada medievală târzie, lolarzii erau adepţi ai lui John Wycliffe, filozof şi teolog ale cărui doctrine au anticipat într-o oarecare măsură reforma protestantă din secolul al XVI-lea.

81. *Henric al IV-lea, Partea întâi*, trad. George Volceanov, Tracus Arte, Bucureşti, 2016, p. 227.

82. *Ibid*., p. 258.

83. *Ibid*., p. 250.

84. În orig., „*skimble-skamble stuff*“.

85. *Hentic al IV-lea, Partea întâi, trad. George Volceanov, Tracus Arte, Bucureşti, 2016*, p. 254.

86. *Ibid*., p. 196.

87. *Ibid*., p. 236.

88. *Ibid*., p. 281.

89. *Ibid*., p. 308.

90. *Henric al IV-lea, Partea a doua*, trad. Lucia Verona, Tracus Arte, Bucureşti, 2016, p. 402.

91. *Henric al IV-lea, Partea întâi*, trad. George Volceanov, Tracus Arte, Bucureşti, 2016, p. 238.

92. *Henric al IV-lea, Partea a doua*, trad. Lucia Verona, Tracus Arte, Bucureşti, 2016, p. 365.

93. *Henric al IV-lea, Partea întâi*, trad. George Volceanov, Tracus Arte, Bucureşti, 2016, p. 400.

94. *Ibid*., p. 211.

95. *Ibid*., p. 294.

96. *Ibid*.

97. *Henric al IV-lea, Partea a doua*, trad. Lucia Verona, Tracus Arte, Bucureşti, 2016, p. 348.

98. Inns of Court reprezintă un grup de patru colegii londoneze unde se studia dreptul.

99. *Henric al IV-lea, Partea a doua*, trad. Lucia Verona, Tracus Arte, Bucureşti, 2016, p. 378.

100. *Ibid*., p. 380.

101. *Ibid*., p. 378.

102. *Ibid*., p. 379. Compotul de prune, stafide şi coacăze era considerat în epocă leac pentru bolile venerice.

103. *Nevestele vesele din Windsor*, trad. Adriana Volceanov şi George Volceanov, Tracus Arte, București, 2016, p. 396.

104. Versurile traduse din *Hamlet* sunt preluate din volumul William Shakespeare, *Hamlet*, trad. Violeta Popa şi George Volceanov, Paralela 45, Piteşti, 2010.

5
J.S. Bach: Genetica orgii

Johann Sebastian Bach (1685–1750) este exemplul cel mai elocvent al rolului important pe care-l joacă ereditatea, adică moştenirea genetică, în dezvoltarea creativităţii individuale. Sau poate ar fi mai corect să spunem că Bach întruchipează ilustrarea modului în care ereditatea poate constitui fundaţia geniului creator. Nu se auzise de familia Bach înainte de anul 1550 şi s-a vorbit prea puţin despre ei după anul 1850. Însă în timpul celor 300 de ani care s-au scurs între cele două borne – anume de la Luther la Bismarck –, membrii familiei Bach, reprezentând un nucleu ce a radiat din Turingia în toată Germania şi dincolo de graniţe, au constituit inima muzicii germane, şi mai ales a nordului protestant. Uneori, cuvântul „Bach“ era considerat sinonim al cuvântului „muzician“ în rândul interpreţilor de cor şi al organiştilor.

Bach cunoştea valoarea moştenirii muzicale a familiei şi era mândru de ea, o mândrie temperată însă de modestie. Şi-a cercetat originile cu sârguinţa şi seriozitatea ce-l caracterizau, ajungând până la un anume Veit Bach, care se bucura de prosperitate în jurul anului 1540 şi pe care îl considera întemeietorul neamului lor. Veit Bach era brutar, dar pasiunea lui era cântatul la ţiteră, şi, după părerea lui Bach, care-i era stră-strănepot, el a pus bazele tradiţiei muzicale din familie; cu toate acestea, un alt membru al familiei din generaţia lui Veit, poate chiar fratele său, pe nume Hans Bach, a întemeiat, la rândul lui, o ramură a familiei care a dat mulţi muzicieni. În urma acestor investigaţii, Bach a redactat în 1735 un document detaliat referitor la istoria familiei sale, numit *Ursprung*[105]. Deşi originalul nu a supravieţuit, ne-a parvenit totuşi o copie realizată cu grijă, între anii 1774 şi 1775, de nepoata lui Anna Carolina Philippina Bach; tatăl ei, Carl Philipp Emanuel, fiul lui Bach, care a moştenit de la tatăl său nu doar talentul muzical extraordinar, ci şi apetenţa pentru cercetarea genealogică, a făcut unele adăugiri importante la textul Annei, plecând de la cunoştinţele şi descoperirile proprii. În *Ursprung* se află datele biografice ale 85 de membri de sex masculin ai familiei, dintre care marea majoritate erau muzicieni. Muzicologia modernă, condensată în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, prezintă 80 de persoane cu numele Bach, care au fost muzicieni remarcabili.[1]

Familia Bach a locuit mai ales în ducatele de Saxa-Coburg-Gotha, Saxa-Weimar-Eisenach şi Saxa-Meiningen din Turingia şi în principatele de Schwarzburg-Arnstadt, deşi au ajuns şi în Saxonia, şi în nordul Germaniei, până la Marea Nordului şi la ţărmul Marii Baltice, unde au îndeplinit anumite funcţii în oraşe mari precum Leipzig, Dresda, Hamburg şi Lübeck. Au lucrat, aproape fără excepţie, pentru duci, principi şi prinţi electori germani, pentru biserici şi colegii, şi, de asemenea, pentru municipalităţi. Familia Bach făcea parte din clasa de mijloc. Nici unul dintre ei nu s-a îmbogăţit, dar nici nu a fost sărac. Erau adepţii familiilor cu mulţi copii şi aveau în general 10, 12 sau chiar 15 urmaşi; J.S. Bach însuşi a avut 20 de copii cu două soţii. O parte dintre membrii familiei Bach au fost doar trompetişti (deşi nu era deloc o meserie de dispreţuit: şi tatăl lui Rossini a fost trompetist şi era mândru de profesia lui). Alţii erau instrumentişti (mai ales violonişti) sau organişti, combinând cariera de muzician cu funcţiile de director de cor, de dirijor şi de compozitor.

Generaţiile mai vechi făcuseră eforturi pentru a se ridica deasupra rangului de *Spielmann*, sau cântăreţ, care nu le dădea dreptul la cetăţenie; mai târziu, au reuşit să acceadă la poziţii mai înalte, cum sunt cele de *Kantor*, *Konzertmeister*, *Kappelmeister* şi *Stadtpfeifer*, titlurile profesionale fiind importante în Germania. Unii dintre ei fabricau instrumente muzicale, mai ales orgi, viori, violoncele şi clavire, sau îi consiliau pe fabricanţii de instrumente muzicale. Membrii familiei Bach se căsătoreau, aproape fără excepţie, cu femei din aceeaşi clasă socială, care proveneau la rândul lor din familii de muzicieni, femei ce reuşeau să facă faţă sarcinilor repetate şi ştiau să copieze partituri muzicale, putând să ia parte ca instrumentiste sau ca soliste la concerte. Astfel se formau legături puternice între rude, care se ajutau la nevoie. Membrii familiei Bach erau în majoritate protestanţi (de obicei luterani) şi mergeau regulat la biserică, fiind cetăţeni pioşi şi paşnici.

Să nu ne imaginăm însă că erau mărginiţi. Unii dintre ei cântau la vioară şi la alte instrumente cu coarde în taverne şi în sălile de dans. Un anume Hans Bach, care a trăit în secolul al XVI-lea, a fost reprezentat într-o gravură din acea perioadă purtând gulerul de dantelă specific epocii şi ducând o vioară cu el; într-un colţ sunt scrise câteva versuri:

Iată-l pe Hans Bach la vioară acum!
Dacă ne cântă, o să râzi oareşicum.
Scârţâie de zor în felul lui
Şi barba ciudată i se-nfoaie haihui.

Alţi doi membri ai familiei Bach, care au trăit în secolul al XVII-lea, erau gemeni identici şi erau amândoi muzicieni. Semănau atât de mult unul cu celălalt, încât atunci când se îmbrăcau la fel, nici soţiile lor nu-i mai puteau deosebi, ceea ce le permitea să-şi schimbe uneori soţiile între ei, fără ştirea lor, desigur. Felul în care cântau era de asemenea identic. Ambrosius, unul dintre cei doi gemeni, a fost tatăl lui Johann Sebastian Bach.[2]

Bineînţeles, nu doar familia Bach a dat lumii un număr mare de virtuozi în perioada modernităţii europene timpurii. Un exemplu asemănător l-a reprezentat familia Scarlatti, care s-a remarcat în secolul al XVIII-lea în peisajul muzicii siciliene, dar care a avut descendenţi şi la Roma sau în Lombardia. Din cadrul acestei familii, Alessandro Scarlatti (1660–1725), un contemporan mai vârstnic al lui Bach, a fost un extraordinar compozitor de cantate (vezi lista în *New Grove*, XVI, pp. 562–565) şi fondatorul şcolii de operă din Napoli, cu 65 de compoziţii proprii şi colaborări la încă o duzină. Unul dintre fiii săi, Domenico Scarlatti (1685–1757), născut în acelaşi an cu Bach, a compus la rândul lui muzică de operă, însă este mai cunoscut pentru cele 555 de compoziţii pentru instrumentele cu clape, şi mai ales pentru sonatele pe care le interpreta cu deosebit talent. Încă alţi patru membri ai familiei Scarlatti s-au distins ca muzicieni; mulţi alţii şi-au câştigat existenţa de pe urma muzicii. Cinci dintre fraţii şi surorile lui Alessandro şi trei dintre propriii săi copii au fost muzicieni profesionişti.[3]

Cu toate acestea, tradiţia muzicală s-a păstrat mai ales în familiile vorbitoare de limbă germană. Familiile Hoffmann, Wilcke şi Lämmerhirt constituiau adevărate comunităţi de instrumentişti şi compozitori. Un alt exemplu este cel al familiei Weber, din care făcea parte şi Carl Maria von Weber (1786–1826), un compozitor atât de talentat încât, dacă n-ar fi murit de tuberculoză înainte de vreme (boală căreia i-au căzut victime şi Keats, Géricault, Bonnington), s-ar fi aflat acum în rândul celor

mai mari muzicieni ai lumii. Membrii familiei Weber erau la origine morari, dar s-au făcut remarcaţi ca muzicieni în oraşul Lübeck, unde tatăl lui Carl Maria era directorul muzical al teatrului local şi *Kapellmeister* al episcopului. (Iată o combinaţie care nu s-ar fi pomenit pe vremea lui Bach, când clericii care angajau muzicieni în cadrul bisericii le interziceau să păstreze legătura cu opera; vremurile se schimbaseră însă în anii 1790.) Fiii lui Weber din prima căsătorie au studiat sub îndrumarea lui Michael Haydn. (Michael şi celebrul său frate Franz Joseph Haydn nu proveneau dintr-o familie cu înclinaţii muzicale; tatăl lor era rotar.) Fridolm Weber, unchiul lui Carl Maria, avea mai multe fiice cu aptitudini muzicale, despre care s-ar putea scrie un volum separat. Josepha, cea mai mare dintre ele, era soprană de coloratură, iar Mozart a compus pentru ea rolul Reginei Nopţii din *Flautul fermecat*. A descris-o ca pe o „femeie leneşă, corpolentă şi perfidă, vicleană ca o vulpe“. Mozart spunea despre sora ei Aloysia că avea „o voce frumoasă şi pură“. S-a îndrăgostit de ea, a cerut-o în căsătorie, a fost respins şi apoi s-a distanţat pe motiv că ar fi fost „falsă, rea şi o femeie uşoară“. Mozart a avut mai mult noroc a treia oară, când s-a căsătorit cu Constanze, cea de-a treia soră – un mariaj reuşit, din fericire. Sophie, mezina, era „o fată bună la suflet, dar cam slabă la minte“, potrivit descrierii cumnatului. A fost alături de Mozart când şi-a dat obştescul sfârşit şi a relatat în scris, cu emoţie, ultimele lui ceasuri, relatare pe care a înmânat-o după mai mulţi ani biografului lui Mozart, Georg Nissen.[4] Şi membrii familiei Mozart aveau aptitudini muzicale, deşi bunicul lui Mozart fusese legător. Leopold Mozart, tatăl compozitorului, era un bun violonist şi compozitor, teoretician şi profesor renumit – Mozart a avut noroc cu un astfel de tată, iar el ştia foarte bine acest lucru. Doi dintre fiii lui Mozart au început la rândul lor cariere muzicale, dar le-au abandonat. Sora lui, Maria Anna, sau Nannerl, cum i se spunea, cânta bine la pian. A compus câteva piese, însă compoziţiile ei nu s-au păstrat. Când muzicienii Vincent şi Mary Novello au vizitat-o la Salzburg, în 1829, după aproape 40 de ani de la moartea fratelui ei, au povestit că „orbise şi era apatică, obosită, slăbită şi aproape mută“, şi că trăia în mare sărăcie şi singurătate.[5] Acest tip de situaţie a fost mai puţin întâlnit în familia lui Bach, în care rudele se ajutau. Johann Sebastian, mezinul familiei, s-a născut la Eisenach, oraşul lui Luther, şi a avut o copilărie fericită până în anul 1694, când mama sa, fiica unui blănar prosper, a murit; un an mai târziu, şi-a pierdut şi tatăl. La vârsta de nouă ani, J.S. Bach era orfan de ambii părinţi, însă împreună cu fratele său Jacob au fost crescuţi o vreme de Christoph, fratele mai mare. Rudele l-au ajutat apoi pe J.S. Bach pe rând, l-au întreţinut şi i-au oferit o bună educaţie muzicală. (Mai târziu, Bach s-a revanşat: profesor talentat şi novator, i-a învăţat muzică nu doar pe cei şase fii ai lui, ci i-a acceptat ca elevi, gratuit, şi pe şase dintre nepoţii şi verii săi de sex masculin.) Întreaga familie s-a îngrijit ca Bach să primească o solidă educaţie muzicală; adevărul este că, după ce a ajuns să stăpânească cum trebuie instrumentele cu clape (şi vioara, la care cânta foarte bine) şi, de asemenea, notaţia muzicală, un proces încheiat la începutul adolescenţei, a devenit autodidact şi a rămas autodidact de-a lungul întregii lui vieţi. Ori de câte ori avea ocazia, Bach călătorea (la fel ca Dürer) pentru a-i cunoaşte pe marii muzicieni, cum a fost Buxtehude, spre exemplu. Călătorea şi pentru a testa anumite orgi vestite. A învăţat însă muzică cufundându-se în lectura partiturilor din biblioteci, partituri pe care le copia pentru uz propriu ori de câte ori avea ocazia. De la vârsta de 13 ani, şi-a petrecut nenumărate ore copiind partiturile compozitorilor francezi, italieni şi germani, mai ales ale compozitorilor de muzică de orgă, dar şi pentru alte instrumente, şi chiar partiturile unor ansambluri muzicale. Se spune că la vârsta de 14 ani

a vrut să studieze o anumită partitură, însă Christoph, fratele lui, i-a interzis; Bach a copiat totuşi partitura la lumina lunii. Christoph a găsit copia şi a păstrat-o, iar Bach nu a putut-o recupera decât după moartea fratelui său. Se mai spune şi că Bach, pe când călătorea odată în nordul Germaniei, a rămas flămând şi fără bani şi, aflându-se lângă un han, a dat peste două capete de peşte aruncate de cineva pe fereastră. Spre uimirea lui, în fiecare dintre capete era câte o monedă de aur, şi această mică minune i-a permis să-şi finalizeze studiile şi să-şi încheie călătoria.[6]

Cariera lui Bach se poate rezuma în câteva cuvinte. Între anii 1702 şi 1703 a fost violonist la Curtea din Weimar, iar între 1703 şi 1707, organist la Neue Kirche din Arnstadt. Din anul 1707 a fost organist la St. Blasius, Mulhouse, perioadă în care s-a şi căsătorit cu verişoara sa, Barbara Bach. A lucrat apoi ca muzician şi organist al ducelui de Saxa-Weimar, între anii 1708 şi 1717, şi a avut şapte copii, tot în acest interval. În 1717 a devenit *Kapellmeister* al prinţului Leopold de Köthen. În 1720 Barbara a murit, iar Bach s-a recăsătorit cu o anume Anna Wilcke, fiica unui trompetist de la Curte (prin urmare, ambele soţii proveneau din familii cu tradiţie muzicală). În aprilie 1723, a devenit director muzical la Leipzig şi *Kantor* al bisericii St. Thomas din acelaşi oraş. A rămas acolo tot restul vieţii şi a avut încă 13 copii. În această perioadă, temându-se să nu-şi piardă vederea, a suferit două intervenţii la ochi, realizate de chirurgul englez John Taylor, care l-a operat şi pe Händel. Ambele operaţii au eşuat şi i-au grăbit probabil sfârşitul. A murit orb, la 28 iulie 1750.

Deşi a compus şi a interpretat muzică timp de aproape jumătate de secol, Bach nu a fost nici pe departe ceea ce am numi azi o celebritate. În prima sa funcţie oficială a fost comparat cu un „lacheu“, şi de-a lungul întregii cariere s-a aflat la dispoziţia unor prinţi meschini, a unor administratori de biserici şi a unor consilieri orăşeneşti care erau adesea ignoranţi şi aroganţi. Când compozitorul a decis să se mute din Weimar la Köthen, ducele a fost atât de iritat de tonul lui atunci când şi-a înaintat demisia, încât l-a ţinut o lună întreagă în închisoarea ducală. Bach nu a fost însă afectat de această experienţă neplăcută. A avut mereu neînţelegeri cu superiorii săi, care erau persoane dificile, şi mai ales cei din Leipzig, în vreme ce comportamentul lui era mereu acelaşi, echilibrat şi calm. Nu era deloc arogant, dar avea o încredere nemărturisită, firească, în talentul şi în aptitudinile sale muzicale şi un simţ acut al lucrurilor care îi reveneau, fie că era vorba de salariu, de responsabilităţi, de felul în care era tratat, de asistenţi sau de respect. Cerinţele lui erau rezonabile şi trebuie să spunem că până la urmă îi erau îndeplinite. În schimbul lor, depunea o muncă meticuloasă şi de bună calitate. Bach a fost de departe cel mai muncitor dintre toţi marii muzicieni. Făcea mari eforturi să obţină rezultatele scontate şi cerceta temeinic până şi cele mai neimportante partituri, analizându-le integral logica şi muzicalitatea; punea apoi totul pe hârtie, cu scrisul său frumos şi ferm, ca şi cum întreaga lui viaţă depindea de acest lucru – ceea ce era întru câtva adevărat, căci dacă şi-ar fi îndeplinit vreuna dintre datorii în mod superficial, şi-ar fi pierdut probabil liniştea interioară. Este imposibil să găseşti în partiturile lui repetiţii făcute din comoditate, diverse trucuri folosite pentru a finaliza lucrurile mai repede, neglijenţe sau vreo urmă cât de mică de vulgaritate. Era mereu atent, atât în ce priveşte interpretarea, cât şi în ce priveşte alcătuirea compoziţiilor, zi de zi, an de an, în ciuda faptului că angajatorii lui nu ştiau să distingă calitatea de mediocritate. Singurul moment când Bach a fost tratat ca o celebritate – o experienţă mai degrabă neconcludentă – a avut loc în mai 1747, când avea 62 de ani şi l-a vizitat pe regele Frederic cel Mare al Prusiei la Potsdam. Regele, care avea unele cunoştinţe muzicale (fiind flautist), i-a dat o temă muzicală şi i-a cerut să improvizeze o fugă pe tema

respectivă; Bach s-a conformat, iar apoi a interpretat compoziţia în aplauzele generale. Nu s-a oprit aici şi, odată ajuns acasă, a pus totul pe hârtie, iar rezultatul a constituit baza unei lucrări elaborate, în patru părţi, pentru clavecin, vioară şi flaut, numită *Ofranda muzicală*, lucrare pe care a trimis-o apoi regelui şi a publicat-o.[7]

Dacă Bach avea vreun defect, acesta era aspiraţia perfecţiunii, o aspiraţie care ţinea de raţiune, de instinct, dar şi de afecte, reflectându-se nu doar asupra lui însuşi, ci şi asupra celorlalţi. Este important să înţelegem că era deopotrivă un om profund religios, de o mare probitate morală şi un muzician plin de abnegaţie, care simţea că muzica era singura cale (şi, din punctul lui de vedere, cea mai adecvată) de a dialoga cu Dumnezeu şi de a-L servi. Era un luteran riguros, dar nu se simţea în largul lui când avea de-a face cu calviniştii sau cu luteranii foarte pietişti; din câte ne putem da seama, nu era habotnic. Conform standardelor secolului al XVIII-lea în Germania – să nu uităm că războaiele religioase se încheiaseră de-abia în timpul copilăriei lui, iar Pacea de la Westfalia, care pusese capăt devastatorului Război de Treizeci de Ani, se semnase numai cu 37 de ani înainte de naşterea lui –, Bach era ecumenic şi, cu siguranţă, irenic. Marea majoritate a lucrărilor lui religioase sunt compuse pentru a fi interpretate în bisericile luterane. Totuşi, muzica sa nu-i exclude pe nonluterani. Spre deosebire de Händel, contemporanul său, muzica lui Bach nu este expresia unei religiozităţi de factură protestantă. Ar fi putut compune şi chiar a compus ocazional aranjamente muzicale pentru liturghia catolică şi imnuri. Aşa începe şi *Misa în si minor*, cu un aranjament pentru *Kyrie* şi *Gloria*, care s-a transformat de-a lungul anilor într-o misă catolică completă, de o forţă şi de o complexitate ieşite din comun, care a fost şi este – azi mai mult ca oricând – interpretată cu acelaşi entuziasm şi devoţiune atât de catolici, cât şi de protestanţi. Celebra sa lucrare *Patimile după Matei*, care împreună cu misa reprezintă o culme a realizărilor artistice ale compozitorului, cu libret în germană, limbă vernaculară neagreată în cadrul slujbelor de catolicii din sudul Germaniei. Astăzi e privită cu reverenţă de mulţi creştini drept cea mai fidelă şi mai solemnă reprezentare muzicală a patimilor şi a morţii lui Isus Cristos. Bach s-a născut şi a fost educat în spirit luteran, având aşadar puternice afinităţi faţă de această doctrină. Într-un sens mai profund însă, era creştin, iar creştinismul său lua forma rugăciunii adresate lui Dumnezeu prin intermediul muzicii. Compoziţiile muzicale, fie că erau interpretate de el, fie de alţii, trebuiau să se apropie cât mai mult de perfecţiune, în orice situaţie. Calitatea inferioară a muzicii reprezenta o insultă la adresa divinităţii sau, în cel mai bun caz, o abandonare flagrantă a datoriei de creştin. Mai mult decât atât, nu era vorba doar de calitate. Bach cunoştea măsura originalităţii sale, atât în privinţa capacităţii de a concepe noi forme muzicale, cât şi în privinţa perfecţionării celor vechi. Ştia că a-şi demonstra originalitatea în artă era un mod de a-l servi pe Dumnezeu, iar de aici venea obligaţia religioasă de a crea; lucrările începute trebuiau să-l solicite cu adevărat, motiv pentru care sunt, într-adevăr, dificil de interpretat.

Bach a fost criticat la vremea sa de cei care nu-i înţelegeau motivaţiile religioase din cauza dificultăţii tehnice a compoziţiilor, dificultăţi prezente atât în piesele instrumentale, cât şi în cele vocale. Teoreticianul Johann Adolph Scheibe (1708–1776) a scris în revista sa, *Der Critische Musikus*, în 1737, următoarele: „Piesele lui Bach sunt extrem de greu de interpretat, căci sunt concepute pentru dimensiunile degetelor sale; le cere cântăreţilor şi instrumentiştilor să reproducă la nivel vocal şi instrumental ceea ce interpretează el la claviatură. E imposibil“. Este adevărat că Bach, deşi avusese o voce minunată de sopran în copilărie, era mai preocupat de instrumentele

muzicale decât de glas, şi mai ales de instrumentele cu clape. Este adevărat că în multe dintre compoziţiile lui solicită vocea peste măsură. Este adevărat şi că a compus mai ales pentru el, pentru muzicienii aflaţi sub îndrumarea lui directă, şi, de asemenea, pentru elevii pe care îi pregătea pentru performanţă. A publicat, într-adevăr, unele lucrări, însă nu erau destinate publicului meloman şi cu atât mai puţin neprofesioniştilor. A publicat pentru muzicienii profesionişti de înaltă clasă care aparţineau şcolii lui – un grup mult mai restrâns decât, să zicem, discipolii şi admiratorii lui Händel. Bach era cunoscut şi respectat mai ales de comunitatea muzicienilor germani din nordul şi din centrul ţării, însă în afara acestei comunităţi realizările lui nu erau (de regulă) cunoscute şi, chiar dacă ar fi fost cunoscute, nu ar fi contribuit la creşterea popularităţii sale.

În Germania, chiar în sânul comunităţii muzicale, puţini erau aceia care îşi dădeau seama de amploarea realizărilor lui, deşi îl considerau un mare maestru. Doar nouă dintre lucrările sale reprezentative au fost publicate în timpul vieţii. Cu toate acestea, spre deosebire de alţi compozitori, Bach a compus (în măsură apreciabilă) în toate genurile de muzică cunoscute pe atunci (cu excepţia operei), sporind astfel importanţa şi varietatea peisajului muzical din acea vreme şi conferindu-i noi dimensiuni în urma experimentelor cu combinaţii inedite de instrumente, dar şi graţie dorinţei de a depăşi limitele tehnice. Cunoaşterea sa enciclopedică era rezultatul efortului, nu al vanităţii deşarte sau al inspiraţiei. Bach crea elemente de noutate aproape în fiecare săptămână – poate în fiecare zi, am fi tentaţi să spunem –, întrucât compunea chiar şi atunci când călătorea (la fel ca Dürer cu acuarelele sale). Compunea muzica în minte, o memora şi de-abia după aceea încerca să o interpreteze la un instrument cu clape (informaţia provine de la fiul său Carl Philipp Emanuel). Rezultatele obţinute reflectau munca depusă, căci scria (de obicei) cu gândul la interpretarea partiturilor – aşa cum proceda şi Shakespeare cu piesele lui. Drept urmare, şi-a scris lucrările pentru orgă atunci când a lucrat ca organist la Arnstadt, la Mulhouse şi la Weimar. La Köthen, unde a fost *Kapellmeister*, s-a specializat în muzica de cameră. Piesele vocale datează mai ales din timpul lungii perioade pe care a petrecut-o la Leipzig, deşi în anii aceia a compus şi multă muzică pentru instrumentele cu claviatură. Ceea ce ne-a rămas de la Bach, în ciuda a două secole de căutări temeinice în arhive, reprezintă doar o parte din realizările lui. Compozitorul obişnuia să ţină partiturile la el, dar există şi unele copii făcute de elevii săi. Când a murit, în 1750, copiii care mai erau în viaţă şi văduva sa şi le-au împărţit; atunci a început o perioadă în care lucrările lui au fost vândute, împrăştiate sau pierdute, perioadă care a continuat până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, când Bach a început să fie apreciat din nou.

Pierderile au fost enorme – peste 100 de cantate religioase şi mai mult de jumătate dintre cantatele lui laice au dispărut fără urmă. Chiar şi aşa însă, ceea ce ne-a rămas este uluitor: peste 200 de cantate religioase, inclusiv unele de provenienţă incertă; 34 de cantate laice; cinci mise, la care se adaugă două aranjamente muzicale pentru *Magnificat*, cinci din *Sanctus* şi încă două secţiuni; şase *Patimi*; opt motete; 253 de cântece corale şi piese de muzică sacră; 260 de lucrări pentru orgă, cărora li se adaugă multe altele, dintre care o parte îi este doar „atribuită“, iar altă parte este clasificată sub titlul de „false sau îndoielnice“; în jur de 200 de lucrări pentru alte instrumente cu clape; şapte lucrări pentru lăută; aproximativ 40 de lucrări pentru muzica de cameră, 25 de piese pentru orchestră şi 12 studii despre muzica canonică şi despre contrapunct. Ne-au rămas în total cam 1.200 de lucrări din – probabil – 1.600 sau 1.700 compuse de el; câteva dintre ele sunt scurte şi doar foarte puţine sunt mai

slabe. Dacă luăm în considerare timpul petrecut de Bach cu interpretarea propriu-zisă a muzicii, cu dirijatul, cu conflictele cu autorităţile, cu activitatea de profesor şi cu copierea partiturilor, acest rezultat este uluitor – compozitorul era un izvor de creativitate neţărmurită.[8]

Este important să înţelegem că orga a fost instrumentul în jurul căruia s-a construit viaţa artistică a compozitorului. Ca să ne dăm mai bine seama de forţa lui creatoare, trebuie să ştim cum funcţiona o orgă din secolul al XVIII-lea şi, de asemenea, cum se cânta la acest instrument – cunoştinţe pe care eu nu le posed. Fluierul este cel mai vechi instrument muzical – oamenii au învăţat să cânte la fluier încă de pe vremea când zugrăveau pereţii grotelor din Lascaux şi Altamira –, iar instrumentele de suflat mecanice sau orgile îşi au originile în primul mileniu î.Cr. (în Grecia). În perioada romană, orgile au devenit mai sofisticate, fie că erau acţionate de apă ori de vânt; la Muzeul Aquincum din Budapesta există o reconstrucţie fascinantă a unei orgi, pornind de la un fragment care s-a păstrat. Orgile au continuat să evolueze de-a lungul Evului Mediu şi a modernităţii timpurii, devenind din ce în ce mai mari şi mai complexe. Până la Revoluţia Industrială de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, erau de departe cele mai complexe mecanisme muzicale, la fel de elaborate ca mecanismele ceasurilor, care erau însă mult mai mici. Orgile erau considerate totuşi maşinării, nu instrumente muzicale – calitatea sunetului nu era dată de iscusinţa artistului de a mânui clape sau corzi, de capacitatea de a sufla aerul cu presiune mai mare sau mai mică sau de a folosi un arcuş. Tot ce poate face organistul cu ajutorul claviaturii este să semnaleze nota care trebuie cântată. Maşinăria duce la îndeplinire întregul proces, iar calitatea notelor e dată de alcătuirea şi specificul ei. (Clavecinul funcţionează după principii mecanice asemănătoare, nu însă şi pianul – în acest caz, mişcarea mâinilor pianistului controlează calitatea muzicii interpretate.) Ca mecanism, orga este legată mai mult de forţa sunetului decât de muzica propriu-zisă. Unele orgi medievale produceau sunete foarte puternice, percepute mai degrabă ca zgomote. Există informaţii despre o orgă pentru a cărei funcţionare era nevoie de doi organişti şi 70 de asistenţi care acţionau mecanismul de aprovizionare cu aer, iar instrumentul producea un zgomot „aidoma tunetului“. Este posibil să fi jucat un anumit rol în cadrul liturghiei sau al slujbelor bisericeşti, dar cu siguranţă nu era vorba de unul muzical. Transformarea forţei aerului în sunet armonios reprezintă problema centrală a interpretării şi a compoziţiei pentru orgă; bănuiesc că este o chestiune ce nu îşi va afla curând rezolvarea. Utilizarea orgii este şi a fost dintotdeauna o sursă de mari nemulţumiri. Un desen englez din secolul al XII-lea ne înfăţişează doi organişti aşezaţi la claviatură, strigând şi ameninţându-i cu degetul pe asistenţii care acţionau mecanismul de aprovizionare cu aer al orgii, format din burdufuri. Asistenţii erau probabil leneşi, iar presiunea aerului era mică, sau, dimpotrivă, poate erau prea zeloşi şi produceau o presiune prea mare, iar sunetul emis îi înspăimânta pe organişti; nu putem şti cu exactitate. Şi mai greu de reconstituit este permanentul conflict dintre organişti şi fabricanţii de orgi. Din secolul al XVIII-lea, când arta fabricării orgilor începuse să se rafineze, constructorii acestor instrumente au investit enorm de mult timp, pricepere, bani şi energie pentru a produce orgi care să acopere cele mai largi game sonore şi toate gradaţiile de volum. Constructorii considerau însă că organiştii erau nerecunoscători prin natura lor şi nu le arătau gratitudinea cuvenită. Organiştii nu erau atât nerecunoscători, cât frustraţi de insensibilitatea auditivă a fabricanţilor, care construiau mecanisme lipsite, în opinia lor, de muzicalitate. Voi cita drept exemplu articolul scris de dr. Percy Buck, marele organist, referitor la interpretarea muzicii la orgă, în vechiul *Grove's Dictionary of Music* . Autorul

articolului vrea să ne arate că, din cauza construcției pripite și nearmonioase, o orgă poate produce sunete îngrozitoare, pe care „le pot suporta doar cei mai insensibili dintre organiști“, sau poate genera sunete dezagreabile pentru muzicieni, chiar dacă publicul neinstruit nu le percepe astfel. Întregul articol păstrează un ton deznădăjduit. Buck face cinci sugestii practice pentru îmbunătățirea muzicalității orgilor, deși este conștient de faptul că fabricanții nu vor ține cont de ele; știe că nu are rost să le dea vreun sfat, căci „constructorii parcă se opun înadins“[9].

Bach cunoștea bine tensiunile dintre organiști și constructori, fiind personal implicat în concepția, construcția, reconstrucția, testarea și repararea multor orgi importante din Germania. Pe vremea lui, orga era un instrument monstruos, care provoca derută. De multe ori, un singur instrument era compus din cinci orgi distincte: orga mare, de volum, corală sau pozitiv, solo și pedalier, uneori și o orgă cu ecou, de altar și celestă.

Tuburile se numără cu sutele, uneori chiar cu miile, căci nouă tuburi diferite, spre exemplu, produc aceeași notă do: *rohrflöte, quintadena, gedackt, Lieblich gedackt, flute dolce, spillflöte, nachthorn, salicet* și *normprinzipal*. Toate orgile erau compuse din patru părți principale: în primul rând, mecanismul care colecta și distribuia aerul, adică mecanismul de aprovizionare cu aer sau burdufurile, cutia de suflu și canelurile plăcii de sunet; apoi, claviatura sau manualul, pe care organistul îl controla în mod direct; în al treilea rând, mecanismul de schimbare a registrelor care controlau tipul sau tipurile de tuburi folosite de organist; și, în al patrulea rând, cuplele și pedalele, care creau sau rafinau sunetele compuse. Ultimele trei intrau în atribuțiile organistului, iar Bach avea de-a face cu constructorii de orgi atunci când era vorba de funcțiile acestor dispozitive și de sunetele pe care le produceau.

În vremea lui Bach și mai ales în ultimii 25 de ani ai vieții sale, în întreaga Europă s-au construit orgi magnifice; trebuie să menționăm aici marile orgi din Naumburg, Dresda, Breslau, Potsdam, Uppsala, Pisa, Tours, Paris, Gouda, Weingarten, Herzogenburg și Haarlem. Bach a cântat la doar două dintre acestea, dar cunoștea bine unele dintre marile orgi germane construite între anii 1700 și 1750, asemănătoare celorlalte ca dimensiuni, dar și din punctul de vedere al calității. Nici un alt interpret sau compozitor din perioada aceea, și probabil nici din altă perioadă, nu știa mai multe lucruri despre orgă decât el. Era preocupat mai ales de modul în care putea folosi vastele resurse ale orgii din secolul al XVIII-lea pentru a produce sunete de o calitate și o flexibilitate maximă, dar și de felul cum putea compune o muzică care să permită astfel de performanțe.

În acest scop, a devenit expert în acea știință a muzicii proprie orgii (și în mai mică măsură clavecinului) numită tehnica registrelor, pe care a rafinat-o și a extins-o. La orgă, registrele controlează pozițiile „pornit“ și „oprit“ ale tuburilor și determină astfel întreaga capacitate tonală a instrumentului. Atunci când hotărăște ce registre să folosească, organistul decide natura sunetului produs, spre deosebire de notă, pe care o alege din claviatură. Tehnica registrelor orgii, ca știință, constă pe de o parte în sfaturile oferite de constructori privind folosirea optimă a registrelor[106] – independent sau în combinații – pentru a produce anumite tonuri, și, pe de altă parte, în notațiile pe care le fac compozitorii sau maeștrii organiști pe partiturile anumitor lucrări. Bach a petrecut mult timp cercetând tehnica registrelor, acordând o atenție deosebită anumitor orgi. Fiul său Carl Philipp Emanuel Bach nota: „Nimeni n-a înțeles principiile tehnicii registrelor mai bine ca el. Constructorii de orgi se temeau când se așeza să cânte la una dintre orgile concepute de ei, pornind, oprind și

schimbând registrele în felul său propriu, căci se gândeau că efectul nu va fi cel scontat. Şi, dintr-odată, auzeau un sunet care-i lua cu totul prin surprindere“[10]. Nimeni nu l-a întrecut pe Bach în această privinţă, nici înainte, nici după moarte; iscusinţa lui era rezultatul bunei cunoaşteri a numeroase orgi de calitate şi a numeroaselor experimente făcute asupra mecanismelor pe care le construia şi le reconstruia, meşterind îndelung. Bach şi-a învăţat elevii să folosească aceste metode pentru a dobândi aceeaşi tehnică impecabilă a schimbării registrelor atunci când aveau de parcurs o partitură nouă. Din acest motiv, nu făcea notaţii privitoare la această tehnică decât rareori în lucrările pentru orgă, dar este limpede că avem de-a face cu o dimensiune importantă a compoziţiei muzicale, care se adaugă liniei melodice şi armoniilor. A numit totuşi registrele în *Concertul în re minor* (după Vivaldi, compozitorul pe care-l admira cel mai mult) şi în două preludii corale. La patru preludii corale a notat ambitusul vocilor, iar în unele lucrări corale ample a adăugat pe partituri indicaţii precum *forte, piano, Rückpositiv, Oberwerk* şi *organo plenoso*.

Bach a compus toată viaţa lucrări pentru orgă; însă, spre deosebire de predecesorii lui, a adus laolaltă doar rareori lucrări care puteau fi interpretate exclusiv la orgă sau exclusiv la clavecin. În ce priveşte clavecinul, a lucrat la serii sistematice de lucrări care puteau fi folosite şi pentru predarea tehnicilor de folosire a claviaturii, şi pentru compoziţie. Lucrările cunoscute sub numele de *Clavecinul bine temperat* – 24 de preludii şi fugi (Caietul I din cele *48 de preludii şi fugi*) –, *Variaţiunile Goldberg* şi *Arta fugii* reprezintă o cercetare didactică şi o explorare a diferitelor tipuri de claviaturi, a modelor şi a oportunităţilor din vremea sa. Aceste lucrări n-au mai fost egalate de nici un alt compozitor, iar specialiştii îşi petrec uneori întreaga viaţă studiindu-le. *Arta fugii*, care există în manuscris, îl poartă pe interpret printr-o gamă foarte largă de fugi, de la fugi simple la contrafugi, fugi duble şi triple, culminând cu o fugă în oglindă, fugi cu canoane intercalate şi o fugă cvadruplă. Ceea ce merită reţinut în privinţa acestor exerciţii nu e doar tehnica pedagogică, ce reflectă succesul extraordinar pe care l-a avut Bach ca profesor, ci şi varietatea tematică şi armonică a pieselor, precum şi inventivitatea arătată în folosirea claviaturii.

Un instrument cu claviatură trebuie de obicei temperat[107], pentru că acordurile – octavele, cvintele şi terţele – sunt adesea nesatisfăcătoare în forma lor pură. Gama trebuie ajustată pentru a spori calitatea acordurilor, astfel încât nici unul dintre ele să nu sune neplăcut, sau doar foarte puţine dintre ele să sune astfel. În ciuda existenţei *Clavecinului bine temperat*, nu se ştie dacă Bach aprecia gama egal temperată, pe care a preferat-o cu siguranţă fiul său Carl Philipp Emanuel. În zilele noastre, metoda temperării egale e folosită pretutindeni în cazul pieselor muzicale moderne, însă în secolul XX era la modă temperarea inegală în cazul muzicii vechi, inclusiv în cazul muzicii lui Bach. Problema este controversată şi se pare că aşa va rămâne. După cum spunea şi Bach, în repetate rânduri, muzica e o chestiune complexă din cauza imperfecţiunilor naturale ale scării sonore şi a neajunsurilor specifice unor instrumente făcute de mâna omului. Soluţii perfecte nu există, iar standardele sunt mereu subiective. Nu ştim dacă Bach, care scria pentru instrumentele de care dispunea atunci, ar fi dorit să-şi asculte lucrările pentru claviatură adaptate şi interpretate la un pian modern (deşi ştim că aştepta cu nerăbdare apariţia unui astfel de instrument şi că şi-a adus contribuţia în acest sens). Nu ştim nici dacă ar fi fost mulţumit sau nemulţumit de interpretările lucrărilor lui la orgile gigantice din secolul al XIX-lea (ca să nu mai vorbim de monstruozităţile hipertehnologizate ale secolelor XX şi XXI). Albert Schweitzer, cel mai pasionat dintre specialiştii muzicii lui Bach, e

aproape sigur că acesta ar fi fost de acord cu progresele ştiinţei: „E o adevărată bucurie [să poţi interpreta Bach] la frumoasele orgi Walcker [construite în jurul anilor 1870–1875]“ şi adaugă: „Cât de încântat ar fi fost Bach dacă ar fi avut un registru bun de pian pe a treia claviatură, alături de mecanismul cu obturatoare veneţiene!“

E o afirmaţie în mare parte adevărată: un artist inventiv ca Bach era atras de inovaţiile de orice fel. Reiese însă limpede din însemnările sale că ar fi privit cu ochi critic orgile din secolul al XIX-lea şi „monştrii“ moderni şi ar fi solicitat să li se aducă anumite modificări înainte de a le folosi. Aceste orgi i-ar fi inspirat însă cu certitudine compoziţii noi, care ar fi solicitat la maximum limitele tehnice ale instrumentelor respective. Spre deosebire de cei care susţin, pe de o parte, că trebuie folosite anumite instrumente şi aranjamente muzicale pentru a reda sunetul „autentic“ al compoziţiilor lui şi cei care consideră, pe de altă parte, că astfel de practici sunt pedante, Bach ar fi adoptat cu siguranţă o a treia soluţie, personală. Compozitorul nu a fost doar un geniu creator. Avea, asemenea lui Shakespeare, mult simţ practic; era chibzuit şi echilibrat. Ştia să exprime cu claritate legile armoniei muzicale, folosindu-se de vastele sale cunoştinţe în domeniu, şi avea, de asemenea, un simţ acut al dreptăţii. Aceste trăsături reies şi din singurul său portret autentic, aflat în prezent la Princeton[108]. Chipul compozitorului radiază înţelepciune şi stăpânire de sine.

Lucrările lui Bach pentru orchestră au fost compuse cu puţin timp înainte de perioada în care Haydn, Mozart şi Beethoven au revoluţionat sonata, fapt ce a dus la naşterea simfoniei moderne şi a orchestrei simfonice. Fără îndoială că Bach ar fi îmbrăţişat, la rândul lui, ideea de simfonie. Cu toate acestea, a contribuit în mod decisiv la evoluţia formală a concertului prin cele şase *concerti grossi* pentru diferite combinaţii de instrumente pe care le-a scris între anii 1711 şi 1720 şi pe care le-a dedicat margrafului de Brandenburg. Concertele brandenburgice sunt lucrările cel mai des interpretate şi cele mai apreciate de publicul larg. Bach avea o percepţie auditivă deosebită a nuanţelor şi a posibilităţilor interpretative oferite de claviatură, abilitate egalată doar de capacitatea sa de a folosi toate tonalităţile şi ornamentele melodice proprii instrumentelor cu coarde. Observaţia este valabilă şi pentru splendidele sale sonate şi partite pentru vioară solo, dar mai ales în suitele pentru violoncel solo. Bach a combinat ca nimeni altul ritmurile captivante, armoniile rafinate şi contrapunctul, în moduri perfect adecvate viorii şi violoncelului, ţinând cont şi de avantajele (sau neajunsurile) celor două instrumente. Contribuţia sa e novatoare şi în privinţa muzicii de cameră: a ridicat clavecinul de la rolul de simplu acompaniator la rang egal cu celelalte instrumente în sonatele pentru vioară, *viola da gamba* şi flaut (un instrument de suflat pe care l-a înţeles perfect). Înaintea lui nu s-a compus muzică pentru violoncel solo, pentru că părea aproape imposibil.

Bach nu a fost atât un revoluţionar, cât un reformator şi un inovator tenace. Nu a renunţat la formele muzicale existente, ci le-a modificat şi le-a rafinat. *Misa în si minor* nu reprezintă o declaraţie de tipul – „Voi compune o misă unică, nemaiauzită!“ –, ci mai degrabă o combinaţie de fragmente puse laolaltă în timp şi cizelate apoi cu grijă, până la transformarea lor într-un întreg de o forţă copleşitoare. La fel ca în cazul multora dintre piesele lui Shakespeare, un rol important l-au jucat în acest caz şansa şi întâmplarea. Este o situaţie pe care am întâlnit-o adesea atunci când am studiat istoria marilor opere de artă: arta de cea mai bună calitate nu presupune un plan amănunţit; opera va ieşi singură la iveală, la un moment dat. (Gândiţi-vă, de exemplu, la frescele lui Michelangelo din Capela Sixtină, la *Documentele postume ale Clubului Pickwick*, de Dickens, la

Aventurile lui Huckleberry Finn, de Mark Twain, sau la *Rigoletto*, de Verdi.) S-ar putea scrie un volum întreg despre marea *Misă în si minor* a lui Bach, care a transformat radical acest gen muzical şi care stă alături de *Missa Solemnis* a lui Beethoven şi de recviemurile lui Mozart şi Verdi, toate fiind compoziţii perfect unitare. *Misa în si minor* a fost pregătită vreme de 20 de ani: *Sanctus*-ul a fost scris în 1724, iar *Credo*-ul nu cu mult timp înainte de moarte. În acest caz, compozitorul nu pare să fi creat atât o capodoperă fără egal, cât pare să fi juxtapus mai multe părţi ample, care i-au servit drept model. Aparenţele pot fi însă înşelătoare: de fapt, avem de-a face cu o capodoperă fără precedent; îmbinările realizate la date diferite sunt imperceptibile, iar etapele premergătoare acestei lucrări nu mai interesează pe nimeni.

Pe de altă parte, compoziţia *Patimile după Matei* a fost concepută de la bun început ca un tot unitar, coralele şi tonalităţile sistematice formând o structură coerentă; toate elementele se îmbină armonios. Bach a adus o serie de inovaţii surprinzătoare acestui tip de compoziţie muzicală, cu o vechime de 300 de ani, dedicată Săptămânii Patimilor, fapt ce îi conferă o forţă unică. Ştia, desigur, că scrie o adevărată capodoperă. Dat fiind simţul lui practic, a compus-o cu o ocazie anume, în 1727 sau în 1729 (există încă dispute cu privire la dată), iar în 1736 s-a mai interpretat de două ori în concert o versiune revizuită a lucrării. După aceea, Bach a căzut în uitare timp de mai mult de 90 de ani. Între anul 1750, anul morţii lui, şi anul 1800 nu s-a mai tipărit nici un volum al operelor sale complete. Era considerat un pedant desuet. Interesul faţă de lucrările lui a crescut apoi brusc, dar până în 1820 doar o mică parte din partiturile sale au văzut lumina tiparului – partiturile concertelor brandenburgice, de pildă, *Arta fugii* sau cele *48 de preludii şi fugi* nu erau de găsit nicăieri. Mendelssohn, un artist cu un talent muzical aparte şi cu un respect deosebit faţă de vechii maeştri, a auzit prima oară despre uimitoarele, dar uitatele *Patimi după Matei* de la străbătuşa sa, Sara Levy. L-a căutat apoi pe directorul muzical Carl Friedrich Zelter, care avea un set complet de partituri, dar care considera *Patimile* prea ample şi prea greu de interpretat. S-a răzgândit totuşi când Mendelssohn a organizat un concert în cerc restrâns, în propria casă, în iarna anului 1827. Mendelssohn, care avea pe atunci aproape 20 de ani, a studiat vastele partituri ale *Patimilor* împreună cu actorul Eduard Devrient, care era şi muzicolog, şi a spus: „Când te gândeşti că un actor şi un «evreiaş» au readus la viaţă cea mai frumoasă muzică creştină scrisă vreodată!“ Mendelssohn a angajat şi a pregătit instrumentiştii şi interpreţii vocali şi a dirijat el însuşi prima audiţie, care s-a ţinut într-o sală de concerte, la Berlin, pe 11 martie 1829. Publicul a aflat că se pregătea un eveniment muzical deosebit şi a venit în număr foarte mare. Concertul a stârnit entuziasm, iar Bach a renăscut ca artist. Ulterior, s-a organizat la Zelter un mare dineu, la care a luat parte toată elita intelectuală berlineză. *Frau* Devrient l-a întrebat pe Medelssohn la ureche: „Cine e domnul ăsta cam prostuţ de lângă mine?“ Mendelssohn i-a răspuns (acoperindu-şi discret gura cu şervetul): „Domnul ăsta cam prostuţ e marele filozof Friedrich Hegel!“

Bach nu a căutat niciodată să fie celebru, a căutat doar să atingă perfecţiunea. Sigur că îşi cunoştea meritele, însă ceea ce-l interesa cu adevărat era să creeze şi să revizuiască lucrări muzicale de valoare, pentru toate tipurile şi combinaţiile de instrumente muzicale şi în toate formele posibile. Atunci când nu compunea (sau când nu interpreta muzică la vreun instrument, ceea ce reprezintă tot o formă de creaţie), îşi corecta partiturile. Nu a fost niciodată un om avut şi-i era uneori destul de greu să asigure un trai confortabil numeroasei sale familii. A lăsat o sumă nu foarte mare de bani lichizi,

nişte obligaţiuni, veselă de argint, mobilă şi instrumente muzicale, printre care o spinetă, opt clavecine, două lăute-clavecin (*Lautenwerck*), zece instrumente cu coarde (inclusiv o vioară Stainer destul de valoroasă) şi o lăută. Toate acestea au fost evaluate la 122 de taleri şi 22 de groşi[109], o sumă mai mare decât câştiga Bach pe parcursul unui an întreg. Această moştenire s-a împărţit între cei nouă copii care supravieţuiseră şi soţia lui, Anna Magdalena. Partiturile au fost împărţite în acelaşi fel. Văduva sa a donat bisericii St. Thomas partea care-i revenea din partituri şi a murit în mizerie după zece ani de la moartea soţului ei. Este de neînţeles cum copiii lor au lăsat să se întâmple aşa ceva. Mai sunt însă destule lucruri pe care nu le cunoaştem în legătură cu viaţa lui Bach, iar uriaşa putere creatoare ce izvora din mintea şi prin simpla mişcare a degetelor acestui om, sursă de încântare şi de înălţare spirituală pentru oameni, rămâne mai departe o enigmă.

Note

105. Titlul complet al lucrării este *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie* [„Originea familiei de muzicieni Bach“] (n. red.).
106. Registrele sunt grupuri de tuburi cu acelaşi timbru, acţionate de pârghii aflate în apropierea claviaturii.
107. Temperarea se referă la sistemul de acordare a instrumentului.
108. În 2015, după moartea proprietarului, tabloul a ajuns în posesia Muzeului „Bach“ din Leipzig (n. red.).
109. Groş – denumirea unei monede de argint care a circulat încă din Evul Mediu în Europa.

6
Turner și Hokusai: Apocalipsul acum – şi altcândva

Joseph Mallord William Turner (1775–1851) a fost un geniu de acelaşi calibru ca Bach, un artist de o originalitate impresionantă şi un pictor extrem de prolific. Însă dacă Dürer, asemenea lui Bach, a lucrat înăuntru, în atelier, şi a contribuit la diversificarea formelor de artă specifice vremii lui, Turner a pictat de la bun început doar peisaje şi clădiri (pe care le-a reprezentat atât din exterior, cât şi din interior) şi a fost, de asemenea, un pictor al mării şi al cerului, al munţilor şi al lacurilor, al râurilor şi al pădurilor. Nu a făcut niciodată portrete şi nu a înfăţişat naturi statice, animale sau figuri umane (decât cu rol secundar, ornamental). În domeniul său artistic a rămas însă un maestru neegalat.

Familia lui provenea din Devon, dar el se născuse la Londra, în Covent Garden; şi-a petrecut întreaga viaţă în acelaşi oraş, cu excepţia perioadelor când călătorea din motive strict profesionale (nu şi-a luat niciodată o vacanţă propriu-zisă). Se pare că a început să deseneze sau să picteze de la vârsta de trei ani. Şi-a vândut lucrările foarte de timpuriu: „Când eram băieţandru, stăteam întins cu orele şi mă uitam la cer, apoi mergeam acasă şi-l pictam; în bazarul din Soho era o tarabă unde se vindeau materiale de desen, iar cei de acolo îmi cumpărau de obicei picturile. Îmi dădeau 1 şiling şi 6 penny pentru picturile de dimensiuni mici şi 3 şilingi şi 6 penny pentru cele de dimensiuni mari“[1].

Tatăl lui Turner, de meserie bărbier peruchier, şi-a dat seama de geniul artistic al lui Turner când băiatul avea în jur de zece ani; nu numai că n-a obiectat ca fiul să urmeze o carieră artistică, dar l-a şi susţinut atât cât i-a stat în putere. De îndată ce Turner a început să câştige bani, tatăl lui a renunţat la afacerea sa şi a devenit reprezentantul, promotorul şi asistentul fiului său, din anul 1790 până la moartea sa, în 1829. (Mama lui Turner suferea de tulburări mintale şi a fost închisă la Spitalul Bethlehem sau Bedlam în 1800, unde a şi murit, în 1804.) Când avea zece ani, Turner lucra în atelierele lui Thomas Malton, autor de desene cu subiecte arhitecturale; la 14 ani a fost primit în cadrul instituţiilor de învăţământ ale Academiei Regale; a pictat o scurtă vreme peisaje pentru Teatrul de Operă „Pantheon“ de pe Oxford Street, în Londra, iar apoi a lucrat în cadrul şcolii doctorului Thomas Monro, unde a făcut copii după acuarele de J.R. Cozens şi de Edward Dayes împreună cu colegul său Thomas Girtin. Aceasta a fost, în linii mari, pregătirea profesională a lui Turner.

Pictorul nu a dus niciodată lipsă nici de recunoaştere, nici de clienţi. Prima sa acuarelă a fost acceptată de Academia Regală în anul 1792, pe când avea 16 ani, iar prima sa pictură în ulei în 1796, când nu împlinise încă 21 de ani. A fost acceptat ca membru asociat al Academiei Regale engleze în 1799, la 25 de ani, şi ca membru plin în 1802, la 28 de ani. Toată viaţa nu a făcut nimic altceva decât să deseneze şi să picteze (a şi predat o vreme în cadrul Academiei Regale). Lucra ziua întreagă, în fiecare zi. Nu a avut propriu-zis o viaţă de familie, deşi ştim că a avut două legături amoroase şi a fost tatăl a două fete. Lucrul i-a ocupat tot timpul până aproape de moarte, survenită la 76 de ani, în decembrie 1851.[2] Spre deosebire de lucrările lui Dürer şi de cele ale lui Bach, picturile sale s-au păstrat, în cea mai mare parte, căci investea mult talent şi energie în procesul vânzării lor sau le

păstra ca bunuri ale naţiunii engleze. A realizat un număr incredibil de lucrări: aproape 1.000 de picturi în ulei, dintre care unele de dimensiuni foarte mari, extrem de elaborate, şi aproape 20.000 de desene şi de acuarele.[3] Au rămas, de asemenea, mai multe caiete de schiţe, dintre care unele sunt încă în stare perfectă. A realizat gravuri în metal şi în lemn şi a furnizat materiale unui mare număr de publicaţii din sectorul cărţii comerciale, purtând negocieri strânse cu întreprinzătorii cu care intra în legătură. Toate aceste activităţi erau însă subordonate sursei sale principale de venit, şi anume vânzarea de picturi în ulei, de mari dimensiuni, unor colecţionari bogaţi, la cele mai mari preţuri existente pe piaţă. În acest scop, expunea anual la Academia Regală; mai mult, a conceput, a construit şi a coordonat propriul atelier-galerie de artă, cu pereţii zugrăviţi într-un roşu de inspiraţie etruscă şi cu interiorul bine luminat. Îşi păzea atelierul ca pe un seif bancar şi făcuse chiar şi găuri în pereţi, pentru a urmări, fără să fie văzut, dacă cineva profita de absenţa lui pentru a-i copia lucrările sau pentru a lua notiţe.

Turner n-a avut nici un maestru. În adolescenţă a copiat o lucrare a lui Philip de Loutherbourg, un imigrant francez ale cărui peisaje ce înfăţişau natura dezlănţuită stârniseră senzaţie în perioada anilor 1790. L-a studiat atent şi pe Richard Wilson, primul peisagist englez de oarecare notorietate, şi, prin Wilson, pe marele Claude Lorrain, ale cărui apusuri erau foarte apreciate de colecţionarii şi de pictorii englezi din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, fiind deosebit de greu de imitat. Turner l-a admirat pe Claude Lorrain şi a învăţat multe de la artist. Inspirat de *Liber Veritatis* [„Cartea adevărului“], volumul de desene al lui Lorrain, şi-a creat o versiune proprie – o carte de gravuri în 14 părţi, numită *Liber Studiorum* [„Cartea studiilor“], la care a lucrat între anii 1807 şi 1814, fiecare dintre părţi cuprinzând câte cinci lucrări cu teme maritime, munteneşti, pastorale, istorice şi arhitecturale. Turner a gravat doar contururile, lăsând în seama asistenţilor săi procesul de granulare a plăcii specific tehnicii mezzo-tinto. Dorea astfel să se facă cunoscut şi „să explice metoda“, cum procedase de altfel şi Bach în *Arta fugii* sau în *Clavecinul bine temperat*. În esenţă însă, Turner lucra pe cont propriu, nesolicitând şi neacceptând sfaturi de la nimeni, fără elevi (în afară de cei care studiau sub îndrumarea lui la Academia Regală), având puţini adepţi şi fără să fi fondat o şcoală de desen. A fost şi a rămas, până la moarte, un artist sui-generis. Deşi s-a folosit de modelul lui Claude Lorrain, uneori îl ironiza pe pictorul francez: „Se vorbeşte mult despre apusuri, dar atunci când voi dormiţi duşi, eu privesc efectele de lumină ale răsăritului, care e mult mai frumos, şi apoi, vedeţi voi, lumina răsăritului nu se stinge aşa de repede, deci o pot picta pe îndelete“[4].

Turner şi-a început cariera profesională cu subiecte topografice de anvergură, cu acuarele ale Londrei şi ale văii Tamisei şi cu lucrări în ulei ale apelor de coastă din estuarul Tamisei. Mai târziu, a mers în excursii dedicate exclusiv picturii, în Yorkshire, în nordul Marii Britanii şi în Ţara Galilor, stabilind legături cu oamenii de acolo (ca, de pildă, cu familia Fawkes din Yorkshire şi cu lordul de Tabley din Cheshire), oameni care au şi achiziţionat o bună parte dintre tablouri. Prima sa călătorie în străinătate a fost la Paris, în 1802 (în timpul scurtei Păci de la Amiens). Apoi, după căderea lui Napoleon, în 1815, a călătorit anual în Olanda, în Germania, în Alpi şi în Italia. Spre deosebire de Dürer, nu şi-a făcut niciodată un atelier în străinătate şi a realizat doar puţine lucrări în ulei (în afară de schiţe) în aceste excursii. A umplut însă sute de caiete de schiţe şi a finalizat numeroase acuarele.[5] Lucra fie afară, în aer liber, fie, dimpotrivă, în atelierul său, din considerente practice. Subiectele sale se aflau în exterior, prin urmare era nevoit să lucreze în aer liber şi să deseneze foarte repede şi

cu multă acurateţe. Schiţa de parcă ar fi scris, atât de repede i se mişca mâna pe hârtie; asimila detalii noi cu o viteză incredibilă şi de multe ori nu mai arunca nici o privire la hârtia pe care mâna sa o acoperea de haşuri.[6] Nu a stat decât cinci zile la Veneţia atunci când a vizitat-o prima dată (1819). În prima zi a luat o gondolă de la intrare spre Canale di Cannaregio în sus, acolo unde se află acum gara, apoi a luat-o încet pe Canale Grande până la biserica Santa Maria della Salute, iar apoi a ajuns în faţa pieţei San Marco, oprindu-se din când şi când pentru a desena porţiunile mai interesante din itinerariu. A realizat astfel 80 de schiţe într-o zi sau două. Turner avea propriile lui noţiuni de economie a artei şi propriile idei despre cum se pot combina calitatea şi productivitatea artistică în mod optim. Ştia că o acuarelă realizată la faţa locului era probabil mai bună decât una pictată în atelier după o schiţă sumară prealabilă. (Şi eu tind să-i dau dreptate.) Prin urmare, dacă vremea era bună, picta întotdeauna în acuarelă (şi uneori în ulei) afară, în aer liber, aşa cum a procedat în cazul superbei serii de văi şi şesuri din Yorkshire, al dealurilor şi lacurilor din Lakeland, al dealurilor şi peisajelor citadine din Ţara Galilor, şi mai ales în cazul oraşului Oxford, pe care l-a redat spre sfârşitul anilor 1790 şi începutul anilor 1800. Imaginile realizate atunci includ interioare de catedrală de dimensiuni mari, de o complexitate covârşitoare, pe care le picta la faţa locului, acuarela transeptului sudic al Catedralei din Ely fiind probabil exemplul cel mai reuşit.

Pe măsură ce înainta în vârstă şi punea tot mai mult accentul pe productivitate (poate şi pentru că devenea din ce în ce mai avar), a început să i se pară că aplicarea culorilor pe hârtie dura prea mult în cadrul acestor excursii – poţi desena în ploaie, de pildă, dar nu poţi picta, mai ales în acuarelă. A calculat (după cum i-a spus fiului lui sir John Soane) că putea face 15 sau 16 schiţe în creion în acelaşi interval de timp pe care-l petrecea făcând o singură schiţă în culori.[7] Prin urmare, a învăţat să memoreze culorile, deşi nu era uşor. După anul 1805, n-a mai pictat în ulei, în aer liber, decât cu anumite ocazii, întrucât montarea şi demontarea dispozitivului necesar presupunea foarte mult timp. Mai mult, materialele folosite îi impuneau anumite locuri şi perspective – condiţionare neplăcută pentru un artist ca Turner, a cărui pictură era definită de unghiurile spectaculoase pe care le găsea pentru a reda o anume imagine. Avea însă mereu în buzunar o cutiuţă de acuarele, nişte pensule şi o sticlă cu apă, ca să poată reproduce cât mai repede o privelişte care-l fermeca. În timpul primei excursii la Veneţia, a pictat doar pentru propria plăcere patru acuarele (de o calitate extraordinară) ce aveau ca subiect efectul luminii asupra oraşului şi asupra apei canalelor. Nu s-a ştiut de aceste acuarele decât după moartea sa.[8] Turner nu pierdea nici o ocazie de a reda unele efecte deosebite, dar, pe de altă parte, ştia să aştepte momentul potrivit. Când i s-a răsturnat trăsura cu care călătorea în Alpi, iar pasagerii au rămas izolaţi în întuneric şi în zăpadă, Turner şi-a şters frumos trusa cu vopsele şi a pictat o acuarelă minunată, chiar dacă-i îngheţaseră mâinile. R.J. Graves, care l-a privit desenând în Napoli, ne-a relatat: „Turner trasează la început cu atenţie doar contururile unei anumite scene şi […] apoi nu mai face nimic, până la un moment dat, poate până în cea de-a treia zi, când exclamă: «Aha!», îşi ia vopselele şi lucrează cu repeziciune, până reuşeşte să redea efectul special pe care voia să-l obţină“[9]. Acel „apoi nu mai face nimic“ ne arată că de fapt pictorul lucra între timp la altceva şi era mereu preocupat de desen în excursiile acestea de lucru; realiza mai multe lucrări simultan, mutându-se de la una, care între timp se usca, la alta, având uneori patru sau cinci schiţe în lucru.

Era întotdeauna tăcut atunci când pregătea o lucrare. Un pictor tânăr (sir Charles Eastlake, care va

deveni mai târziu președinte al Academiei Regale), aflându-se împreună cu Turner în vestul țării, în 1813, spunea că pictorul își făcea adesea schițele „pe furiș“. În aceeași excursie, au fost oameni care l-au întâlnit pe Turner în larg, într-o ambarcațiune mică, pe o vreme cumplită. Toți pasagerii sufereau de rău de mare, dar Turner „stătea la pupa privind marea cu atenție și nu părea deloc afectat de ceea ce se întâmpla în jur“. Făcea schițe sau încerca să memoreze mișcările valurilor, „nemișcat ca Atlas“. Excursiile acestea pe mare erau urmate de plimbări, în timpul cărora se oprea din când în când să facă schițe. „Mergea pe jos cu plăcere și se adapta ușor oricăror împrejurări.“ Într-o seară, a avut o discuție tehnică, în contradictoriu, cu De Maria, un scenograf de la Covent Garden, care a reușit să soluționeze micul lor conflict uitându-se la vasele de pe Tamar. „Aveți dreptate, domnule Turner, babordul nu se vede. Ambarcațiunea se zărește doar ca o suprafață întunecată.“ „Ți-am spus că așa stau lucrurile, deci te-ai lămurit – e ca o suprafață umbrită.“ „Da, e adevărat, însă babordul se află totuși acolo, la locul lui.“ „Da, însă noi nu putem reda decât ceea ce se vede, indiferent de ce se mai află acolo. Sigur, sunt și oameni la bord, dar n-avem cum să-i vedem dincolo de scândurile din care e făcut vaporul.“ „Așa e.“[10] Turner era un temerar. Atunci când în joc era pictura, nu conta dacă vremea era însorită, dacă totul era înghețat, dacă era cald sau frig, sau dacă marea era cuprinsă de furtună. La 67 de ani a vrut să facă o serie de schițe cât mai exacte pentru o pictură în ulei de dimensiuni mari la care lucra și care urma să se intituleze *Viscolul: Vas cu aburi ieşind din port*. A cerut să fie legat de catargul principal al vasului *Ariel* în timpul furtunii care a urmat, pentru a percepe cât mai exact efectele naturii dezlănțuite și a-și putea continua schițele.

Era un om extraordinar de activ, care călătorea prin toată Europa şi prin Marea Britanie din pasiune pentru pictură. Avea o constituţie robustă: era scund, dar viguros şi rezistent; avea plămâni puternici, maxilare proeminente, mâini care strângeau cu forţă şi picioare mari. Atunci când se afla într-o încăpere, se impunea. Era în acelaşi timp, în felul său, un intelectual, fiind mai interesat de idei decât de oameni. Pe termen lung, a avut o influenţă mai mare asupra pictorilor decât orice alt mare artist începând de la Rembrandt şi poate fi considerat cel mai important precursor al modernismului în artă. Măiestria sa artistică e semnificativă, desigur, însă trebuie spus că dinamica artei sale era de natură intelectuală (fără a renunţa la afectivitate). La fel ca Bach (dar spre deosebire de Dürer), era lipsit de educaţie în afara îndeletnicirii sale, dar (ca Beethoven, de pildă) a citit mult şi susţinut de-a lungul întregii vieţi, concentrându-se asupra anumitor idei, pe care le analiza şi le modifica, aplicându-le apoi în artă. În urma cercetărilor moderne, aflăm că pictura sa are un suport literar şi intelectual mult mai vast decât s-a crezut iniţial.[11]

Spre deosebire de majoritatea artiștilor englezi, Turner își alegea anumite teme de interes public pentru a le reda în imagini – comerțul cu sclavi, independența grecilor sau fenomenul industrializării. Făcea uneori și referiri literare în lucrările sale; cita din poezia clasică și chiar din cea modernă, compunând uneori poeme (stângace, dar pline de viață). Considera pictura un limbaj al cărui scop era acela de a spune adevărul despre natură, văzută în mod obiectiv. Din punctul lui de vedere, pictura avea o finalitate morală, anume de a instrui publicul și de a îndrepta unele lucruri, acționând la nivel fizic, imediat, prin revelarea efectului luminii asupra obiectelor. Nu era un pictor abstract, și nici neutru. Înainte de a împlini 20 de ani, observase deja că lumina juca un rol esențial în pictură și că obiectele nu făceau altceva decât să o reflecte. Catedrala din Salisbury este un edificiu din piatră, însă înfățișarea depinde în întregime de ora din zi când e privită, de vreme și de anotimp, căci piatra

calcaroasă de Chilmark, din care este construită, reflectă fiecare rază. Pentru a înţelege lumina, Turner a studiat optica şi teoriile cromatice ale vremii. Cunoştea teoriile clasice ale lui Aristotel şi Pliniu şi era familiarizat cu sistemul lui Newton, care avea la bază şapte culori; parcursese, de asemenea, teoriile lui Kant şi pe cele ale lui Goethe despre culoare. Citise lucrările fizicianului Thomas Young şi eseul *Chromatics* al chimistului George Field, care îşi petrecuse mult timp încercând să îmbunătăţească calitatea culorilor utilizate de pictori. A parcurs în manuscris şi eseul „*Letter on Landscape Colouring*“ [„Scrisoare referitoare la modul de colorare a peisajelor“], de Sawrey Gilpin, care desenase vacile şi oile din primele peisaje realizate de Turner. În cele din urmă însă, a trebuit să conceapă un mod adecvat şi sistematic de a distinge culorile şi de a le transpune pe pânză (chestiune de altfel distinctă), ţinând cont de influenţele luminii de diferite tipuri şi intensităţi. Geniul său creator s-a manifestat cu precădere în această privinţă.

Încă de la vârsta de 20 de ani, Turner a folosit culorile şi a redat lumina într-un mod cu totul original – lumina ce cădea peste clădiri, lumina ce radia din înalt, lumina reflectată de apele liniştite sau învolburate, lumina filtrată de ceaţă şi de stropii de apă. Unele dintre lucrările lui timpurii de dimensiuni mari, despre care se spune că au fost inspirate de pictura olandeză, trimit de fapt la anumite concepte pe care maeştrii olandezi nici nu le cunoşteau, precum sursele policentrice de lumină şi noţiunea de lumină primită sau reflectată de aceeaşi pânză, în momente diferite. După ce Turner a început să studieze cu seriozitate şi în mod ştiinţific chestiunea luminii, cromatica sa a evoluat în mod spectaculos şi a continuat să se transforme pe tot parcursul vieţii lui. În jurul anului 1810, i s-a atribuit fondarea aşa-numitei „şcoli a culorii albe“, care declarase război cromaticii predominant brune şi sepia a vechilor maeştri. În mod straniu, cei mai mulţi dintre contemporanii lui (pictori şi „specialişti“ deopotrivă) se obişnuiseră cu tonurile mai puţin vibrante ale lui Claude Lorrain, ale lui Poussin şi ale nenumăraţilor lor discipoli – printre care şi Ruisdael şi Cuyp – şi-şi pierduseră capacitatea de a privi în mod nemijlocit natura înconjurătoare şi cromatica ei specifică; prin urmare, considerau viziunea coloristică a lui Turner un fel de „scorneală“. Jurnalul *Examiner* (care se dorea radical din punct de vedere politic şi avangardist din perspectivă estetică) făcea referire la modul său „exuberant de a utiliza culorile vii“. *The Literary Gazette* îl acuza că a înlocuit „magia naturii“ cu o „magie datorată îndemânării“, când de fapt lucrurile stăteau exact invers: Turner a adoptat un mod de reprezentare realist, care l-a apropiat mai mult de adevăr.[12]

„Şcoala culorii albe“ (ca şi celelalte formule şi neologisme care desemnează şcolile artistice – gotic, manierist, baroc, rococo, impresionist, fovist etc.) era o expresie ostilă, născocită de sir George Beaumont, amator de artă şi colecţionar înstărit, care a contribuit la fondarea National Gallery, la Londra. Deşi era lipsit de perspicacitate, Beaumont avea oarecare influenţă în lumea artei, iar formulele lui i-au speriat şi i-au îndepărtat pe puţinii adepţi ai lui Turner; pictorul a continuat lucrul de unul singur, fără să-i pese de insulte. În jurul anului 1805 reuşise să facă unele economii prin investirea banilor în titluri de valoare guvernamentale, sigure, şi era deja independent din punct de vedere financiar. S-a îmbogăţit treptat, lăsând o avere de 150.000 de lire sterline în bani lichizi – o sumă uriaşă în anul 1850. A fost probabil pictorul cel mai bogat după Luca Giordano, care îi lăsase fiului său o moştenire princiară, de 300.000 de ducaţi de aur, şi poate cel mai înstărit pictor înainte de Picasso. Una dintre lucrările sale cele mai bune, *Dimineaţă de îngheţ* (1813), care era pe atunci foarte „albă“ – mai târziu a fost distrusă de anumite procedee de „curăţare“ –, a rămas

nevândută. La fel s-a întâmplat şi cu *Appulia în căutarea lui Appulus* (1814), pe care pictorul o considera cea mai bună lucrare din perioada aceea şi spera că va câştiga premiul întâi la competiţia anuală de pictură din cadrul Institutului Britanic pentru Promovarea Artelor Frumoase din Marea Britanie. Dar gusturile se modifică şi modele trec, după cum avea să descopere – adesea cu o viteză deconcertantă şi fără nici un motiv. În anul bătăliei de la Waterloo, două dintre lucrările sale, *Traversând izvorul* şi *Dido construind Cartagina* au fost primite cu mult entuziasm. Imediat după aceea, Turner a pictat *Căderea Cartaginei* (1817), în care predomină nuanţele aurii şi care oferă dovada măiestriei sale, şi a început construcţia unei noi galerii, în care urma să-şi expună lucrările în ulei de dimensiuni mari. În 1818 a pictat magnificul tablou *Dort*, cu o cromatică deosebit de rafinată. Henry Thomson, membru al Academiei Regale, care a văzut tabloul înainte de a fi expus, l-a descris lui Joseph Farington, şi el membru al Academiei Regale, ca „pe un tablou splendid, pictat în culori orbitoare“. Constable[110], care nu prea obişnuia să-şi laude contemporanii, şi cu atât mai puţin pe Turner, considera tabloul „cu adevărat o lucrare de geniu“. Lucrarea a fost cumpărată de Walter Fawkes, colecţionar de artă, client al lui Turner şi protector al artelor din Yorkshire; a rămas în familia Fawkes şi este şi acum în stare perfectă[111].[13]

În anii 1820 şi 1830 Turner a continuat să uimească şi uneori chiar să şocheze publicul amator de artă cu peisajele lui de dimensiuni mari, a căror cromatică era din ce în ce mai luminoasă.[14] A făcut, de asemenea, sute de viniete şi ilustraţii de mari dimensiuni pentru cărţi de călătorie de lux. Interesul pentru lucrări topografice, manifest încă din 1760, era pe sfârşite: Turner s-a ocupat de oraşele antice şi mai ales de anumite râuri europene – Sena, Rinul şi Ronul –, de lacurile şi de munţii Elveţiei şi de priveliştile unice ale unor oraşe ca Veneţia. În ceea ce-l privea, industrializarea a reprezentat o şansă extraordinară de a face loc tehnologiei moderne în artă şi de a crea noi contexte de lumină şi culoare. În 1832, a realizat o acuarelă superbă a vapoarelor cu aburi de pe Sena, numită *Între Quillebeuf şi Villequier*.[15] A urmat una dintre capodoperele sale nostalgice, *Vasul de linie „Temerarul“ remorcat la ultima ancorare pentru a fi distrus* (1839). Pictura lui Turner reprezintă o evocare extraordinară a triumfului simbolic al forţei aburului asupra forţei velelor: o mică ambarcaţiune cu aburi trage după ea silueta masivă, dar neajutorată, a navei de război *Temerarul* spre distrugere şi uitare. Vechea navă, construită din 5.000 de stejari şi lansată la apă în 1798, fusese apreciată la vremea ei; cu cele 98 de tunuri ale sale şi cu un echipaj de 750 de persoane era următorul vas ca importanţă după celebrul *Victory* al lui Nelson, în Bătălia de la Trafalgar. Turner avea 23 de ani când *Temerarul* fusese lansat la apă, 30 în timpul Bătăliei de la Trafalgar şi 63 când a reprezentat pe pânză ultimul drum al vasului. I se părea că viaţa *Temerarului* şi propria viaţă se derulaseră în paralel. Îi spunea picturii „draga mea“ şi a refuzat de mai multe ori să o vândă. Cea mai mare parte a secolului al XIX-lea lucrarea a fost protejată cu ajutorul unui geam şi s-a păstrat deosebit de bine (a şi constituit subiectul unei expoziţii speciale organizate la National Gallery, la Londra, în 1995). Era de altfel o realizare foarte apreciată. John Ruskin, tânărul critic de artă care în perioada anilor 1830 a devenit susţinătorul şi apărătorul operei lui Turner, scria despre această lucrare: „Dintre toate picturile care nu tratează în mod direct subiectul suferinţei umane, aceasta e cea mai emoţionantă care s-a realizat vreodată“. Thackeray a scris şi el în *Fraser's Magazine* (în iulie 1839): „Bătrânul vas *Temerarul* e tras pe ultimul său drum de un mic vapor cu aburi, răutăcios, de-a dreptul diabolic […]. Acest demon mic azvârle în aer o masă […] de fum infect, sinistru, fierbinte şi ostil“[16]. Însă Turner era încântat de

fumul motoarelor cu aburi, noi şi performante. Se bucura de oportunităţile vizuale pe care i le oferea progresul. Îl entuziasmau călătoriile cu trenul, căci îi plăcea viteza şi îi ruga adesea pe ceilalţi călători să-l însoţească la fereastră pentru a admira efectele vizuale produse de mişcarea rapidă a vehiculului. Tabloul său intitulat *Ploaie, abur şi viteză*, care a fost şi este în continuare una dintre cele mai îndrăgite lucrări ale pictorului, reflectă aspectele pozitive ale noii vârste tehnologice.[17]

Turner a fost prin urmare, cu intermitenţe, un artist foarte popular – înainte de anii 1840 devenise probabil cel mai cunoscut artist din lume, o situaţie incredibilă în cazul unui pictor care era în fond, cum a spus J.-L. David, „doar un peisagist“. Turner a fost însă şi atacat cu violenţă. Putem spune că atacurile furibunde la adresa lucrărilor sale din perioada târzie, lucrări în care lumina şi culoarea deţin supremaţia absolută, iar obiectele abia se discern, au reprezentat primele critici aduse „artei moderne“, anticipând cu o generaţie furia cu care urma să fie întâmpinat Édouard Manet. Atacurile au continuat şi după moartea lui Turner; cel mai cunoscut dintre ele trimite la observaţia făcută de Mark Twain, care a comparat lucrarea *Corabie cu sclavi* cu „o pisică furioasă pe un platou cu roşii“ – observaţie urmată de remarci similare.[18] În anii 1840, Turner a solicitat protecţia lui Ruskin, deşi era destul de reţinut în această privinţă; după cum spunea, Ruskin „vede în picturile mele mai mult decât pictez eu“. Însă Ruskin a refuzat să elogieze ultimele patru lucrări ale pictorului, *Plecarea flotei pe mare* şi trei ilustrări ale unor scene din *Eneida* lui Vergiliu, susţinând că erau „mult inferioare celorlalte“. Finberg, cel mai bun biograf al lui Turner, le-a descris ca „prea slabe pentru a mai ofensa pe cineva“. Toate aceste lucrări au ajuns până la urmă la Tate Gallery, în Londra, însă tabloul intitulat *Enea istorisindu-i lui Dido povestea sa* a fost distrus. În prezent, lucrările respective se bucură de apreciere.[19]

Turner a stârnit reacţii diverse în rândul contemporanilor săi. Rezumând personalitatea pictorului, gravorul J.W. Archer spunea: „Înzestrarea sa naturală e însoţită de tot atâta proastă creştere“. Felul de a fi al lui Turner l-a împiedicat să devină preşedinte al Academiei Regale de Arte, o funcţie la care râvnea de altfel (a fost totuşi vicepreşedinte). Mary Lloyd, care l-a cunoscut la un moment dat, a spus: „Părea un om sensibil şi-i dădeau imediat lacrimile când auzea o istorisire tristă“. Există multe anecdote referitoare la inteligenţa, grosolănia, avariţia sau teama pictorului de a nu-şi da în vileag secretele meseriei. Dacă un alt artist se apleca să privească mai de aproape vreun detaliu, Turner mormăia: „Picturile mele se privesc, nu se miros“. Turba de furie dacă i se cerea să facă vreun comentariu privitor la vreuna dintre lucrările sale sau, aşa cum credea el, să confirme autenticitatea vreunei lucrări mai vechi ce-i aparţinea: „Nu mă poate forţa nimeni să-mi amintesc ceva ce am făcut poate acum 150 de ani“. Reacţiona violent şi când cineva îi arăta vreo lucrare de-a lui nesemnată – „Nici nu vreau s-o văd! Nu vreau să văd aşa ceva!“ – şi pleca imediat din cameră.[20]

Cu toate acestea, a predat pictura la Academia Regală de Arte şi a dat (uneori) şi sfaturi. „În primul rând, respectă hârtia pe care desenezi!“; „Lasă colţurile imaginii mai libere, fără multe detalii.“; „Plasează în centrul imaginii lucrurile care te interesează.“ Îi sfătuia pe artişti să-şi procure materiale de cea mai bună calitate, mai ales vopsele şi pensule. Pictorul îşi cumpărase din primele lui economii vopsele şi hârtie de cea mai bună calitate. Păstra legătura cu furnizorii de materiale pentru artişti şi profita de fiecare ocazie pentru a experimenta un pigment nou. Între anii 1802 şi 1840, au apărut pe piaţă mai mulţi pigmenţi: albastru cobalt, galben crom, crom de culoarea lămâii, crom portocaliu, verde smarald, ultramarin sintetic, alb chinezesc, verde-albăstrui, cromat de bariu şi

crom stacojiu. Se poate demonstra că, de cele mai multe ori, Turner era printre primii care achiziționau astfel de noutăți.[21] Înainte de a picta cu regularitate în ulei, lucrase timp de zece ani în acuarelă și învățase astfel să respecte forța, calitatea și subtilitatea pigmenților.

Turner lucra extrem de repede, la fel ca precursorii săi Hals și Fragonard, ori Sargent, care i-a urmat. Iată o scurtă poveste despre una dintre acuarelele sale de dimensiuni mari, relatată de cumnata lui Walter Fawkes, care fusese martor ocular:

> Într-o zi, la micul dejun, pe când Turner locuia la Fawkes, în 1818, Fawkes i-a spus: „Aș vrea să-mi faci un desen de mărime obișnuită, care să ilustreze dimensiunile unui vas de război". Ideea i-a plăcut lui Turner, care a chicotit și l-a chemat pe fiul cel mai mare al lui Walter, care avea pe atunci vreo 15 ani: „Hai cu mine, Hawkey, să vedem ce putem face pentru tata". Băiatul a stat lângă el toată dimineața și a fost martorul evoluției lucrării *Vas de război de prim rang primind provizii*. A descris apoi extrem de sugestiv modul în care lucra Turner. La început a turnat culoare diluată și a îmbibat hârtia. Apoi a zgâriat, a râcâit și a frecat suprafața hârtiei cu frenezie, până ce totul a devenit o mâzgăleală fără noimă – dar treptat, ca prin minune, s-a ivit acolo o frumoasă corabie cu o mulțime de detalii fine, și, înainte de prânz, desenul era gata; un adevărat triumf.

Turner picta cu rapiditate și, mai mult, era de neclintit. Pentru o singură schiță, recurgea la estompare, glasiu și *impasto*[112]. Unele dintre picturile expuse la Academia de Arte au fost refăcute complet chiar în ziua în care urma să aplice vernisul. Turner s-a apucat, de pildă, să modifice complet consistența luminii în lucrarea *Regulus*, pictată la Roma în 1828, chiar în timp ce tabloul atârna pe pereții expoziției de la Institutul Britanic din Londra, sub privirile uluite ale lui sir John Gilbert:

> Era cu totul adâncit în ceea ce făcea și nu se uita deloc în jur, căci încerca să estompeze tonurile aplicând culoare albă pe toată suprafața. Mai multe nuanțe de roșu și de galben se întrepătrundeau haotic. Totul părea cuprins de flăcări. Turner ținea în mână o paletă de dimensiuni mari, pe care nu se afla nimic altceva decât un pumn de vopsea albă ca neaua: mai avea la el două sau trei pensule destul de mari din păr de porc, cu care întindea albul acela pe toată suprafața […]. Dintr-odată, am înțeles ce făcea, am văzut efectul luminii solare strălucitoare care absorbea totul și arunca o ceață lăptoasă asupra fiecărui obiect. Din poziția în care mă aflam, am observat că soarele era ca un bulgăre alb ce ieșea puțin în relief, ca protuberanța din centrul unui scut.[22]

Metodele de lucru ale pictorului ne reamintesc că pictura este, într-o oarecare măsură, o artă efemeră. Puține capodopere mai sunt considerate azi la fel de valoroase ca atunci când au fost pictate (Vermeer fiind o posibilă excepție). Cerurile pictate de Claude Lorrain, care i-au uimit pe contemporanii săi și care încă stârneau admirația în secolul al XVIII-lea, și-au pierdut mult din strălucire 200 de ani mai târziu. În volumul său *Modern Painters,* Ruskin i-a prevenit pe cititori că cea mai importantă calitate a lui Turner era efemeră. Ruskin spunea că Turner picta pentru a le furniza privitorilor săi „plăceri de moment" și că „nu se gândea deloc la viitor". „Nu există *o pictură* de-a lui", a adăugat criticul de artă, „care să nu se deterioreze la o lună de la finalizare […]. O să regretăm amarnic că în urma unui pictor atât de mare nu va mai rămâne nici o lucrare care să dea măsura valorii lui în viitor".[23] Ruskin numea acest proces de degradare „absorbție" și cita

Pelerinajul lui Childe Harold – Italia (1832) ca exemplu de lucrare care era deja „distrusă“. Alte exemple de acelaşi fel sunt *Valuri sparte de vânt* (1835), *Canalul Chichester* (1828), *San Benedetto, vedere spre Fusina* (1843) şi *Peisaj: Cristos şi femeia samariteancă* (cca 1825). Joyce Townsend, care a studiat chestiunea degradării picturilor lui Turner, consideră că lucrările pe care pictorul nu le-a terminat, pe care nu a mai aplicat stratul final de vernis şi la care nu a mai făcut nici o modificare în vremea când erau expuse la Academia Regală au cele mai multe şanse să-şi fi păstrat înfăţişarea originală. Townsend ne dă trei exemple de lucrări bine conservate: *Arcul lui Constantin – Roma* (1835), *Veneţia dinspre Canale della Giudecca* (1840) şi *Liniştea – înmormântare în largul mării* (1842). Unele dintre lucrările timpurii ale lui Turner au rezistat remarcabil de bine trecerii timpului, spre exemplu *Muntele Coniston dimineaţa, Cumberland* (1798), care e în stare perfectă.[24] Un alt exemplu de lucrare foarte bine păstrată este *Barcă şi dispozitiv de salvare pornind spre o ambarcaţiune naufragiată care emite semnale de avarie* (1831), o realizare îndrăzneaţă, pe care Turner a avut înţelepciunea să n-o mai modifice după finalizare. Alteori însă, deteriorările nu s-au produs din vina lui. În cunoscuta sa lucrare *Vedere asupra dealului şi a podului din Richmond*, nuanţele de roşu au pălit, pur şi simplu. Turner a folosit acolo un nou tip de pigment, care îi fusese recomandat de sir Humphry Davy, cunoscut chimist, şi care nu a rezistat trecerii timpului. În afară de aceasta, la finele secolului al XIX-lea şi în prima parte a secolului XX, lucrările lui Turner au fost restaurate defectuos. *Dimineţii de îngheţ*, care era, se pare, una dintre cele mai impresionante lucrări ale sale la momentul când a fost pictată, i s-a eliminat stratul ultim de culoare, ceea ce i-a răpit din strălucire. La rândul lui, Turner era o persoană destul de neglijentă. Spunea că păstra cele mai multe dintre lucrările nevândute sau pe cele de care nu voia să se despartă „acolo, jos“, adică într-o pivniţă. Umezeala din locul respectiv a dus la pătarea lucrărilor, spaţiul fiind predispus la inundaţii atunci când ploua mai mult. (De altfel, şi la Tate Gallery, în timpul inundaţiilor din 1928, apa a ajuns la lucrările lui Turner printr-o neglijenţă de neiertat.) În propriul său studio, grundurile pe bază de ou erau atacate de mucegai şi se mai petreceau şi o serie de alte fenomene despre care mai bine nu pomenim.[25] Greu de spus cine a avut cel mai vătămător impact: propriile metode de lucru, neglijenţa cu care îşi depozita lucrările sau restaurarea brutală a specialiştilor britanici din secolul XX.

În ciuda calităţilor lui artistice, Turner avea un neajuns care ne-ar putea şoca: nu ştia să redea forma umană. Personajele umane, care reprezintă accesorii cu rol strict ornamental, sunt reprezentări de o calitate inferioară, fiind uneori chiar foarte slabe. E adevărat că şi marele său model, Claude Lorrain, a avut aceeaşi problemă, însă Lorrain recunoscuse şi făcuse tot posibilul pentru a o remedia, chiar dacă efortul a fost în van. Turner nu era însă conştient de imperfecţiunile siluetelor lui umane; în orice caz, n-a menţionat niciodată acest lucru şi nu a întreprins nimic pentru a îmbunătăţi situaţia. Ar fi putut lua, de pildă, ore de pictură unde se preda reprezentarea corpului uman cu ajutorul modelelor vii (este cazul lui Edward Lear, un contemporan de-al său mai tânăr, care susţinea că personajele lui nu erau suficient de convingătoare, deşi erau net superioare celor redate de Turner). E ciudat că Turner n-a încercat niciodată să dobândească îndemânarea extraordinară a lui Canaletto (pe care îl admira şi de la care a învăţat unele lucruri), un maestru al peisajelor citadine care inventase o metodă extrem de rapidă şi eficientă – deşi puţin stereotipă, dacă nu chiar mecanică – de a reda corpul uman, atât de prezent în lucrările sale. În ciuda acestui neajuns, Turner recurgea totuşi la reprezentări umane chiar şi atunci când nu era nevoie. Când dorea să evidenţieze pe cineva anume,

cum a fost cazul studiului dedicat lui Napoleon, înfăţişat pe o plajă pustie cu un câine lângă el, rezultatul era catastrofal.

*

Atunci când ne îndreptăm atenţia spre un contemporan mai în vârstă al pictorului englez, anume Katsushika Hokusai (1760–1849), care se născuse cu o generaţie înaintea lui Turner, avem prilejul de a face o comparaţie relevantă între cele două personalităţi artistice şi de a observa o serie de deosebiri interesante. Ambii pictori erau creativitatea personificată în ceea ce priveşte cantitatea, calitatea, dar şi alte elemente privitoare la lucrările lor. Încă din timpul vieţii, Turner a transformat pictura peisagistică în cea mai importantă formă de artă vizuală şi a schimbat radical lumea artei – artiştii din toată lumea au încă de învăţat de la el (dacă dovedesc suficientă judecată şi sensibilitate). Hokusai a creat de la zero pictura japoneză de peisaj şi a ilustrat, de asemenea, viaţa în Japonia, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cu un talent uluitor şi recurgând adesea la detalii, calităţi ce nu au mai fost egalate de atunci. Mai mult, şi-a folosit cunoştinţele despre flora şi fauna Japoniei în lucrările sale. Ambii artişti s-au născut în familii de artizani săraci (Hokusai era fiul adoptiv al unui meşter care făcea oglinzi). Nici unul dintre ei nu provenea dintr-o familie cu tradiţie artistică. Amândoi au învăţat desenul foarte de timpuriu, cam de la vârsta de trei ani, şi au continuat să creeze, muncind constant de-a lungul întregii lor vieţi. Nici unul din ei nu a făcut nimic altceva şi nici nu şi-a dorit vreodată să facă altceva.

Ambii artişti s-au născut în capitala ţării lor şi au fost persoane întreprinzătoare. Totuşi, Londra lui Turner era cel mai bogat oraş din lume la momentul respectiv, iar el a reuşit să se facă remarcat devreme, devenind un om înstărit şi păstrându-şi acest statut până la sfârşitul vieţii. Spre deosebire de Londra, Tokyo (care se numea pe atunci Edo) era un grup de sate ce treceau printr-o perioadă de progres tehnologic. Când Hokusai avea cinci ani, s-a publicat în Japonia primul grupaj de desene în culori; curând, artiştii talentaţi şi muncitori şi-au putut câştiga traiul graţie industriei publicaţiilor, pe atunci în formare. La fel ca Dürer, Hokusai a început cu gravura în lemn, dar, spre deosebire de Dürer, nu provenea din rândurile burgheziei prospere. Nu dispunea de relaţii şi nici nu avea o soţie cu dotă substanţială. A lucrat cu pasiune toată viaţa, însă de-abia a avut din ce trăi. Tot ce reuşea să economisească se ducea pe datoriile la joc ale fiului său nesăbuit şi pe datoriile unui nepot care se comporta chiar mai rău decât fiul. În timpul aşa-numitei „crize Tenpō“, care a afectat Japonia între anii 1836 şi 1838 (când oraşul Edo s-a golit din cauza ciumei şi a unei situaţii de criză în agricultură), Hokusai a fost nevoit să-şi vândă o parte din lucruri în stradă. Pe pictor îl definea o anumită neliniște şi dorinţa de a nu aparţine unui loc anume; de aceea şi-a schimbat numele, sau mai bine spus felul în care îşi semna lucrările, de peste 50 de ori, mai mult decât oricare alt artist japonez. Este semnificativ şi faptul că a locuit la 93 de adrese diferite.[26] Printre numele pe care le-a avut se numără Fusenko, care înseamnă „acela care face un singur lucru fără a fi influenţat de alţii“; „Bătrânul nebun din Katsushika“; şi „Manji, bătrânul nebun după desen“. După ce a căzut într-un şanţ din cauza spaimei provocate de bubuitul unui tunet, s-a semnat o vreme cu numele „Tunet“.

La fel ca Dürer, cu care semăna în multe privinţe, era mândru de talentul şi de îndemânarea sa, fiind totuşi o persoană modestă; asemenea lui Dürer, dorea să progreseze mereu. Acest fapt reiese dintr-o scrisoare trimisă editorului său, însoţită de un autoportret al pictorului la 83 de ani şi de un straniu fragment autobiografic:

Am început să desenez la şase ani. Până la 50 de ani am făcut foarte multe desene. Nu mă mulţumeşte însă nimic din ce-am realizat înainte de 70 de ani. Abia la 73 de ani am început să înţeleg adevărata formă şi natură a păsărilor, a peştilor şi a plantelor. Până la 80 de ani am făcut mari progrese. La 90, voi ajunge la originea tuturor lucrurilor. Înainte de a împlini 100, voi fi atins Starea Superioară în artă, imposibil de definit, iar înainte de a împlini 110, fiecare punct şi fiecare linie vor prinde viaţă. Îi provoc pe cei care vor trăi la fel de mult ca mine să vadă dacă m-am ţinut sau nu de cuvânt.[27]

Povestea ce reiese din viaţa lui Hokusai este totuşi diferită.[28] După ce învăţase tehnica gravurii în lemn, a început să lucreze regulat în atelierul lui Katsukawa Shunshō, unde cel mai bine se vindeau gravuri ale actorilor (în care se specializase maestrul său) şi ale curtezanelor, care erau numite „frumuseţi“. Aceste imagini au dominat perioada de început a carierei lui Hokusai şi au devenit specialitatea lui. Tehnologia avansa însă cu rapiditate, iar gusturile oamenilor se schimbau. În lumea japoneză pătrundeau încet gravurile occidentale aduse de negustorii olandezi. În 1783, se făceau primele gravuri pe placă de cupru din Japonia. Încă din primii săi ani ca gravor profesionist, Hokusai a făcut eforturi pentru a diversifica subiectele artei japoneze. După cum spunea mai târziu, „a studiat toate curentele artistice“. În vreme ce arta făcea primii paşi, statul, dominat de autoritatea shogunului, a început să impună anumite restricţii. În 1791, pe toate textele şi imaginile tipărite trebuiau să apară obligatoriu sigiliile cenzurii, iar statul s-a implicat din ce în ce mai mult în chestiunile reprezentării artistice în timpul vieţii lui Hokusai, până ce, în 1842, a intrat în vigoare un sistem complex de control şi mai multe tipuri de gravuri au fost interzise (inclusiv cele ale actorilor, declarate satirice şi subversive).

Cenzura textelor şi a imaginilor tipărite era strâns legată de controlul şi monitorizarea cărţilor, într-un moment când principala sursă de venit a lui Hokusai era tocmai ilustraţia de carte. Artistul a ilustrat şi decorat 267 de cărţi (unele dintre ele având mai multe volume), nemaipunând la socoteală cele cinci volume publicate postum.[29] Hokusai era pasionat de meseria lui, mai ales atunci când deţinea în întregime controlul, deşi îi plăceau şi experienţele novatoare. În 1804, a făcut ceea ce am numi azi un „performance“ în artă. În faţa unui grup de cetăţeni care-l priveau nedumeriţi, a mers pe o suprafaţă de hârtie lungă de aproximativ 180 metri, pe care desena, în acelaşi timp, cu o mătură de bambus înmuiată în tuş. Hârtia a fost apoi ridicată şi înrămată, iar imaginea s-a dovedit a fi reprezentarea gigantică a lui Daruma, fondatorul budismului zen. Acest experiment i-a câştigat lui Hokusai titlul de *kigin*, „artistul excentric“. Nu l-a deranjat deloc această etichetă, cum nu l-ar fi deranjat nici pe Turner: dimpotrivă, îi conferea mai multă libertate de mişcare. La fel ca Salvator Rosa, înaintea lui, sau precum Whistler, Dalí şi mai târziu Warhol, publicitatea îi plăcea şi-l făcea să se simtă bine; datorită ei putea să exploreze noi teritorii artistice.

În Anglia, cărţile ieftine de călătorie inspirate de moda locurilor „pitoreşti“, ilustrate cu gravuri care se puteau colora de mână, deveniseră o formă importantă de literatură încă din anii 1760, constituind surse importante de venit pentru scriitori şi artişti. După cum am menţionat mai devreme, Turner a beneficiat din plin de această modă prelungită, mai ales când lucrările respective au început să apară şi în partea continentală a Europei. Volumele cu ilustraţii topografice erau publicate în Franţa, şi apoi în Germania. Moda a ajuns în cele din urmă şi în Japonia. La puţin timp după 1800, au apărut în romanele de largă circulaţie primele peisaje. Hokusai a înţeles imediat această oportunitate.

El a creat treptat limbajul peisajului japonez, în parte urmând sau adaptând modelele occidentale, în parte inventând vocabularul vizual necesar. Până la Hokusai, artiştii japonezi nu desenaseră niciodată norii, ci doar nişte suprafeţe cețoase. Hokusai a fost primul care a reprezentat formaţiunile de nori după modelul occidental şi care a combinat norii şi suprafeţele dominate de ceaţă. Tot din gravurile occidentale a învățat cum să redea impresia de adâncime, cum să utilizeze nuanţele culorilor şi cum să deseneze umbrele. A şi întrebuinţat, de altfel, unele produse occidentale, ca de pildă albastrul de Prusia, care a fost pentru el adevărată mană cerească. Dând dovadă de un talent deosebit, nu a copiat, ci a adaptat metodele occidentale, reuşind să realizeze la nivel vizual o sinteză între Orient şi Occident, care a făcut ca opera sa să le placă atât europenilor, cât şi americanilor şi japonezilor.[30]

Eforturile lui Hokusai de a forma gustul japonezilor pentru peisaj au dat roade la începutul anilor 1830, când i s-au publicat cele *Treizeci şi şase de imagini ale muntelui Fuji* (din 48 de gravuri), o serie de mare succes. Au fost primele peisaje de dimensiuni mari din istoria gravurii japoneze. A urmat *Vizitarea cascadelor din diverse provincii* (1832), care a avut la bază o idee ce-i aparţinea în întregime lui Hokusai, fără nici o legătură cu modul de reprezentare occidental.[31] Aceste lucrări cu subiecte topografice au fost urmate de seriile cunoscute drept *Florile mari* şi *Florile mici*, şi de încă o serie de desene cu teme topografice: *Opt imagini ale Insulelor Ryukyu* (1832) şi *Imagini deosebite ale podurilor din diverse provincii* (1834). Hokusai era pasionat de poduri şi le-a desenat din nenumărate unghiuri, cu mult talent. În 1835 a finalizat seria *O sută de imagini ale muntelui Fuji*. A reprezentat şi peisaje marine, iar în 1833 a conceput seria *O mie de imagini ale oceanului*. Celebra sa lucrare *Marele val*, pe care a realizat-o în mai multe variante, a devenit cea mai cunoscută imagine creată de el şi una dintre cele mai faimoase reprezentări din istoria artei, împreună cu *Rinocerul* lui Dürer, cu *Elefantul* lui Rembrandt şi cu *Ţipătul* lui Edvard Munch. *Marele val* e, la rândul lui, un amalgam de limbaje picturale occidentale şi japoneze.[32] Hokusai a ilustrat şi cărţi de poezie, iar multe dintre lucrări conţin imagini poetice, cum este cazul desenului *Zăpadă, lună şi flori* din 1833. Asemenea lui Turner, Hokusai percepea peisajul în mod poetic, percepţie care era influenţată deopotrivă de poezia clasică şi de cea modernă.

În timp ce realiza aceste lucrări, Hokusai s-a implicat într-o altă întreprindere de mare anvergură: a început să predea desenul cetăţenilor japonezi din clasa de mijloc sau celor din segmentul inferior al clasei de mijloc. Desenele proprii, pe care le-a folosit ca material ilustrativ şi din care s-au publicat 15 volume, sunt cunoscute sub numele de *Manga*, adică „schiţe făcute la întâmplare“. Primul volum s-a tipărit în 1812, când Hokusai avea 52 de ani, şi e probabil alcătuit de elevii lui din schiţele primite de la profesorul lor – cunoaştem numele a 15 dintre ei.[33] Paginile au aproximativ zece gravuri fiecare, în tonuri luminoase sau închise şi în nuanţe de roz pal, iar în centrul imaginilor se află oamenii. Erau ieftine şi s-au dovedit extrem de populare, fapt ce l-a determinat pe Hokusai şi pe asistenţii lui să lucreze intens la realizarea mai multor serii de astfel de gravuri. Volumele 2 şi 3 au apărut în 1815; volumele 4 şi 5, în 1816; volumele 6, 7, 8 şi 9, în 1817, iar volumul 10 a apărut în 1819. După aceea, ritmul a mai scăzut în intensitate: volumele 11 şi 12 au apărut de-abia în 1834; volumul 13 a apărut postum, la un an după moartea lui Hokusai; e posibil ca volumele 14 (1875) şi 15 (1878) să nici nu-l fi avut ca autor principal pe Hokusai, sau poate că au fost făcute în întregime de altcineva.[34]

Ilustraţiile conţin nu numai figuri umane, ci şi imaginile unor animale, păsări, insecte, flori, peşti,

peisaje, ape curgătoare, ambarcaţiuni şi plute. Volumul 5 se axează pe arhitectura templelor, volumul 6 ilustrează anumite figuri de *kendō* (luptele cu săbii de bambus), iar volumul 7 se axează asupra peisajelor şi reflectă interesul din ce in ce mai mare al lui Hokusai faţă de acest subiect. Volumul 8 tratează o mare diversitate de subiecte, de la animale, la războaie de ţesut şi şarlatani. Tot aici se află şi celebrul desen *Orbi examinând un elefant*. Volumul 10 e dedicat mai ales povestirilor cu fantome – Hokusai spunea că „fantomele sunt mai uşor de desenat decât oamenii şi animalele“. Volumul 11 este despre râuri. Seria *Manga* reprezintă una dintre cele mai cuprinzătoare compilaţii artistice care s-au realizat vreodată, având peste 40.000 de imagini şi subiecte dintre cele mai diverse. În Japonia s-au dovedit chiar mai populare decât celelalte lucrări ale lui Hokusai, iar europenii le-au apreciat la fel de mult atunci când au ajuns la Paris, în timpul celui de-al Doilea Imperiu, şi au fost publicate de fraţii Goncourt. (E vorba de o antologie modernă de bună calitate, cu texte excelent scrise şi cu toate prefeţele traduse.)[35]

Numărul şi varietatea subiectelor din aceste volume sunt unice în istoria artei. Un subiect tratat pe larg îl reprezintă, de pildă, meşteşugarii.[36] Alte schiţe sunt despre beţivi. Se află tot acolo şi desenul unui personaj care e atacat de o caracatiţă şi reprezentarea unor oameni care ajută o vrăjitoare să traverseze un râu. Multe dintre indicaţiile lui Hokusai referitoare la tehnicile de desen ne sunt utile şi astăzi: autorul ne explică, de pildă, cum să desenăm păsările de apă, irişii (una dintre florile lui preferate, care îmi plac şi mie foarte mult, flori greu de redat ca linie şi culoare), boii şi caii – ultimele două categorii cu ajutorul liniilor drepte şi al cercurilor. Japonia era o ţară cu o alimentaţie predominant vegetariană, iar universul imagistic al lui Hokusai include relativ puţine vaci, oi şi porci. Îi plăcea să deseneze însă cai, mai ales mânaţi de războinici cumpliţi; astfel de cai nu trebuiau să tragă căruţe – această muncă le revenea boilor. Îi mai plăcea să deseneze şi pădurari. Una dintre cele mai bune lucrări ale sale (dar nu din seria *Manga*) e o acuarelă cu un pădurar obosit care tocmai şi-a rezemat capul de o legătură de lemne; la picioarele lui se află o legătură de surcele, iar toporul se odihneşte poetic lângă el – un desen minunat, cu o cromatică plăcută, o reprezentare la fel de emoţionantă ca *Saskia dormind* a lui Rembrandt. Desenul acesta s-a aflat la un moment dat în posesia lui Edmond de Goncourt. Desigur, trebuie să facem distincţia între desenele *Manga,* realizate rapid pentru a servi ca ilustraţii în cadrul orelor de desen, şi desenele făcute nu în serie, ci individual de Hokusai, pentru propria plăcere sau pentru un anumit colecţionar. Şi în seria *Manga* găsim reprezentări remarcabile ale ploii, de exemplu, unul dintre subiectele în care Hokusai excela – ploaia fiind la fel de abundentă în Japonia ca şi în Anglia –, şi ale oamenilor, mai ales ale unor femei cu coafuri elaborate, surprinse afară, în ploaie. Hokusai a desenat ploaia mai mult decât oricare alt artist, fie el japonez sau străin.

Hokusai desena în vederea vânzării. Căuta să placă şi să satisfacă gusturile publicului larg. Un tip de gravură căruia i-a rămas fidel a fost *shunga*, gravura cu teme erotice; a realizat aceste desene până aproape de vârsta de 65 de ani, dar nu şi după aceea. Calitatea gravurilor variază. Cea mai bună carte de *shunga* se intitulează *Nami Chidori* şi conţine ilustraţii remarcabile graţie sensibilităţii cu care artistul a redat poziţiile membrelor, textura pielii, cutele hainelor şi gesturile personajelor sale.[37] Există o teorie care susţine că cele mai bune reprezentări erotice i s-ar datora lui Oei, fiica preferată a lui Hokusai, înzestrată cu talent, dar nu avem dovezi clare în acest sens. *Shunga* nu sunt cele mai relevante ilustraţii ale artistului. Organele genitale, deopotrivă cele masculine şi cele

feminine, sunt disproporţionat de mari, deşi reprezentările dau în general dovadă de realism. Posturile personajelor sunt mai degrabă neconvingătoare, nu în ultimul rând din cauza picioarelor care se află în poziţii imposibile, chiar dacă apar cosmetizate de faldurile hainelor. Există şi alţi artişti japonezi care au creat *shunga*, deşi rezultatul e mai puţin reuşit decât în cazul lui Hokusai. Artiştii occidentali, de la Rowlandson şi Fuseli la Turner, au făcut de asemenea unele încercări în acest sens. Lucrările erotice ale lui Turner sunt foarte slabe, neinteresante, de un amatorism cras. Cuplurile pasionale ale lui Hokusai le sunt net superioare, ca de fiecare dată când comparăm personajele celor doi artişti. Desenul erotic al lui Hokusai care ne rămâne cel mai probabil în memorie este studiul notoriu al femeii pescar satisfăcută de două caracatiţe simultan: una de dimensiuni mai mici se află în dreptul capului, iar una de dimensiuni mai mari în dreptul organelor genitale. Imaginea reflectă forţa imaginaţiei artistului şi plăcerea pe care a resimţit-o atunci când a desenat.[38] În general, Hokusai se jena de aceste *shunga*, motiv pentru care nu le-a semnat cu numele pe care le folosea de obicei.

Hokusai, la fel ca Turner, ne rămâne în memorie ca un mare artist. Făcea progrese în mod constant, dar viziunea lui artistică era perfect unitară şi coerentă, la fel ca în cazul lui Turner. O personalitate care dă dovadă de creativitate are două dimensiuni: o dimensiune mobilă, ce prezintă o mişcare de revoluţie şi evoluţie, şi una imobilă. S-au păstrat până în ziua de azi unele dintre scrisorile adresate de Hokusai editorilor săi, scrisori pe care le ilustra adesea. „Luna asta n-am nici bani, nici haine, nici de mâncare. Dacă lucrurile o mai ţin aşa încă o lună, nu mai apuc primăvara.“[39] Tot din scrisori aflăm cum, după ce trecuse de 70 de ani, a făcut un fel de criză de epilepsie, dar şi-a revenit după ce a mâncat o cantitate mare de miez de lămâie amestecat cu „sake de cea mai bună calitate“ (include şi reţeta). Într-o altă perioadă, desena în fiecare dimineaţă capete de lei ca să izgonească ghinionul; de altfel, aceste schiţe au fost ulterior publicate. La fel ca Turner, a lucrat constant până la sfârşitul vieţii. S-a păstrat, de asemenea, un desen minunat (aflat în colecţia de la National Gallery of Victoria din Melbourne), care-l reprezintă în vârstă, însoţit de o fată, cântând cât îl ţinea gura. La 87 de ani, în 1847, a făcut un alt desen extraordinar, pe hârtie, al unui vultur aflat în mijlocul vijeliei. Încă o reprezentare reuşită, din anul 1849, când avea 89 de ani, ne înfăţişează un tăietor de lemne care fumează o pipă. Din acelaşi an datează şi o pictură pe mătase, *Tigru în ploaie*, şi, de asemenea, *Dragon zburând peste muntele Fuji*.[40] Doar moartea i-a înfrânat elanul creator. A murit cu doi ani înaintea lui Turner; atins de boală, a fost nevoit să lase jos penelul. Astfel şi-au încheiat viaţa lungă şi fertilă aceşti doi oameni – de fapt adevăraţi giganţi ai artei.

Note

110. John Constable (1776–1837), pictor peisagist englez.

111. Lucrarea se află la Yale Center for British Art (n. red.).

112. *Impasto* – tehnică picturală ce presupune aplicarea mai multor straturi de culoare.

7
Jane Austen:
Ne alăturăm şi noi doamnelor?

Până aproape de zilele noastre, şi cu siguranţă o mare parte din secolul XX, femeile care creau duceau o viaţă izolată, singuratică şi deznădăjduită. Multe dintre ele au renunţat de timpuriu la actul creaţiei şi s-au cufundat în negura uitării. O parte au reuşit totuşi să se afirme datorită sprijinului familiilor lor, dar succesul lor se lăsa aşteptat din cauza apartenenţei la sexul feminin. Mai mult, modul în care aceste femei s-au luptat cu greutăţile, de obicei singure, a fost adesea obliterat chiar de familiile lor, care după moarte le cenzurau povestea vieţii: până nu demult, o femeie care crea nu era bine văzută de rudele ei, chiar dacă aceleaşi rude o ajutau la nevoie. Un caz cu totul aparte îl reprezintă scriitoarea Jane Austen (1775–1817), una dintre cele mai mari romanciere ale lumii. Opera sa e de proporţii reduse, căci n-a reuşit niciodată să devină scriitoare în adevăratul sens al cuvântului din cauza nenumăratelor obligaţii domestice şi sociale pe care le-a avut şi din cauza morţii ei timpurii, la numai 41 de ani, în urma bolii Addison, pe atunci incurabilă. Întreaga sa operă sunt cele şase romane „de maturitate“: *Raţiune şi simţire*, *Mănăstirea Northanger*, *Mândrie şi prejudecată*, *Parcul Mansfield*, *Emma* şi *Persuasiune* (în ordinea scrierii lor). La data morţii, începuse să devină deja o autoare cunoscută, iar faima sa a sporit. Era pe atunci o scriitoare apreciată în rândul intelectualilor din segmentul superior al clasei de mijloc şi al aristocraţilor; mai recent, a ajuns să fie cunoscută şi îndrăgită în toată lumea datorită filmelor şi serialelor de televiziune inspirate de opera ei. Cele şase romane pe care le-a scris s-au publicat fără întrerupere timp de două secole, iar în prezent numărul exemplarelor vândute numai în lumea anglofonă depăşeşte un milion de copii pe an (un alt milion de copii se publică anual în limba hindustană, de pildă).

Din păcate, ştim destul de puţine lucruri despre evoluţia lui Jane Austen ca scriitoare pentru că familia ei, începând cu sora sa mai mare, Cassandra, şi încă două generaţii după aceea, i-au suprimat sau i-au cenzurat scrisorile (purta o corespondenţă constantă, animată, uneori chiar foarte inspirată). Cassandra a recunoscut că a ars multe dintre scrisorile surorii ei şi a eliminat unele pasaje din epistolele care au rămas. Întreaga familie i-a modificat şi i-a falsificat scrisorile, pentru a o face pe Austen să pară mai delicată şi mai obedientă decât era în realitate.[1] De fapt, au încercat să o transforme dintr-o femeie care aparţinea perioadei Regency, aşa cum era ea, într-o femeie aparţinând Epocii Victoriene şi au reuşit să-i păcălească pe mulţi dintre biografii ei din secolul XX – pe Elizabeth Jenkins şi pe lordul David Cecil, de exemplu. Acum este imposibil să-i reconstituim viaţa şi personalitatea pornind de la aceste dovezi falsificate, chiar dacă există unele indicii clare şi am putea face anumite presupuneri cu privire la Austen plecând de la cele două cuvinte pe care le folosea atunci când se referea la propria persoană – nu atât la acţiuni, cât la stările ei de spirit: „neîmblânzită“ şi „răutăcioasă“[2].

Poate că am înţelege-o mai bine pe romancieră dacă am compara-o cu contemporanii săi. Ea şi Madame de Staël (Germaine Necker) au murit în acelaşi an, în 1817, deşi De Staël era cu nouă ani mai mare ca Austen. Printre altele, De Staël a scris şi două romane – *Delphine* (1802) şi *Corinne*

(1807) –, pe care Austen le cunoştea probabil, deşi nu avem dovezi că le-ar fi citit. *Delphine* e destul de greu de parcurs, fiind un roman epistolar, gen considerat pe atunci specific unui scriitor neexperimentat, iar lectura romanului *Corinne*, mult mai lung, este îngreunată de descrierile elaborate ale peisajului şi ale elementelor culturii italiene, aşa încât puţini mai citesc aceste cărţi în ziua de azi. Însă când au apărut, romanele au fost foarte apreciate de cititoarele inteligente, pentru că tratau tocmai tema izolării pe care le-o impunea societatea femeilor cu talent artistic. Eroinele ambelor romane sunt nevoite să aleagă între o viaţă în care primează intelectul şi o viaţă în care primează emoţiile – mai precis, aveau de ales între imperativele minţii sau ale inimii – şi, în consecinţă, ambele sfârşesc în moarte: Corinne moare de inimă rea, iar Delphine se otrăveşte.[3] Femeile, susţine De Staël, au de făcut astfel de alegeri imposibile pentru că, deşi bărbaţii sunt la rândul lor îngrădiţi de convenţii, în cazul femeilor convenţiile sunt mult mai aspre, mai degrabă inflexibile, iar şansele de a se elibera sunt aproape nule. Practic, femeile nu-şi pot părăsi familia decât pentru a se căsători (situaţie ce reprezintă o altă formă de detenţie), iar şansele lor de a se exprima depind, prin urmare, de familia din care provin.

Există trei tipuri de familie cu care au trebuit (sau trebuie) să se confrunte femeile cu preocupări artistice. Primul tip, care a dominat începutul secolului al XIX-lea şi a fost foarte des întâlnit până spre mijlocul secolului XX, se pronunţa clar împotriva implicării femeilor în vreo activitate profesională de tip creativ (sau în alt fel de activitate). Nu s-a auzit de multe femei care să fi ajuns la finalul unei cariere, pentru că de obicei nu o puteau începe, în ciuda talentului multora dintre ele. Observaţia e valabilă mai ales în cazul picturii: majoritatea bărbaţilor (şi, de asemenea, multe dintre femei, cred eu) respingeau asocierea unei femei cu preocupările artistice. În cartea XXXV a enciclopediei *Naturalis Historia*, Plinius menţionează şase femei din Antichitate care aveau înclinaţii artistice. Giorgio Vasari le reia numele în *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor*, iar în ediţia din 1568 adaugă numele a cinci femei din Flandra şi a zece din Italia, inclusiv pe cel al minunatei Sofonisba Anguissola şi al celor trei surori ale ei. Însă unele personalităţi artistice de sex feminin – cum au fost Artemisia Gentileschi, discipol al lui Caravaggio, şi olandeza Judith Leyster – erau foarte rar menţionate înainte de sfârşitul secolului XX.[4] Două femei cu preocupări artistice, Angelica Kauffman şi Mary Moser, s-au numărat printre membrii fondatori al Academiei Regale engleze, în anul 1768, dar după aceea, timp de mai bine de un secol, nu au mai existat membri de sex feminin; am cunoştinţă şi de faptul că, până în anii 1960, femeile membre ale Academiei Regale nu aveau voie să participe la banchetul anual al Academiei, dar li se permitea totuşi să se alăture bărbaţilor după toastul închinat familiei regale.[5]

Pictorul englez Joshua Reynolds, primul preşedinte al Academiei Regale, s-a opus dorinţei surorii sale, care avea talent artistic şi voia să devină portretistă, şi a făcut tot ce i-a stat în puteri pentru a o împiedica să picteze. Marile personalităţi artistice de sex masculin nu doreau să aibă în familie femei înzestrate, la rândul lor, cu talent artistic. Sora lui Wordsworth, Dorothy, era o persoană minunată, dar Wordsworth nu a încurajat-o niciodată să scrie poezie, deşi ca poet era îndatorat capacităţii ei de a observa chiar şi cele mai mici detalii din natură. (*Narcise*, cel mai cunoscut poem al lui Wordsworth, n-ar fi existat fără ochiul ei ager şi fără intuiţia ei, aşa cum ne relatează Dorothy în *The Grasmere Journals*.) Dante Gabriel Rossetti n-a mişcat nici un deget pentru a o ajuta pe sora lui Christina, care era o poetă mai bună ca el. Mary Cassatt, cea mai mare pictoriţă a modernităţii, ale

cărei superbe picturi înfăţişând mame şi fiice sunt la fel de bune, poate chiar mai bune decât cele ale lui Rafael, a fost mereu desconsiderată de ziarele din Philadelphia. Era descrisă în paginile lor drept „talentata fiică a unei familii locale importante, căreia-i place să facă crochiuri“, deşi Cassatt avea o educaţie artistică foarte riguroasă, dobândită atât în şcoală, cât şi prin propriile puteri. Deţin o acuarelă superbă, pictată de Caroline St. John Mildmay (1800–1894), căreia familia nu i-a dat voie să urmeze nici un fel de pregătire de specialitate decât după ce i-a ameninţat că va alege să moară de foame, şi doar cu condiţia de a nu-şi semna lucrările şi de a nu-şi folosi numele de familie. Autoarele din Anglia şi din Franţa secolului XX erau nevoite să utilizeze pseudonime pentru a nu-şi ofensa familiile.

Cu toate acestea, existau şi familii cu preocupări artistice în cadrul cărora femeile erau chiar încurajate să-şi aducă propria contribuţie. Un astfel de exemplu remarcabil din epoca în care a trăit Jane Austen este familia jurnalistului şi romancierului William Godwin. Godwin a avut două soţii şi o familie extinsă, destul de eterogenă. Prima lui soţie, Mary Wollstonecraft, autoarea lucrării *În apărarea drepturilor femeii*, a murit la naşterea fiicei sale, Mary, care mai târziu va fugi cu Percy Bysshe Shelley şi se va căsători cu el. Godwin s-a recăsătorit apoi cu o văduvă, doamna Clairmont, care-şi avea propriii copii: un fiu şi o fiică pe nume Jane, care s-a rebotezat Claire şi a avut la maturitate o relaţie amoroasă complicată cu lordul Byron, căruia i-a dăruit o fată, pe Allegra. După spusele lui Claire Clermont, care a ţinut un jurnal şi a scris multe scrisori, deşi n-a fost niciodată o scriitoare propriu-zisă, „în familia noastră eşti un nimeni dacă n-ai scris încă un roman“. (Mary, sora ei vitregă, scrisese *Frankenstein*, primul ei roman, la vârsta de 21 de ani.) Doamna Clairmont, o femeie autoritară şi certăreaţă, se ocupa cu publicarea cărţilor pentru copii. Este ciudat că nu i-a cerut lui Claire să scrie unele dintre aceste cărţi. Claire a devenit în schimb o guvernantă posacă şi a avut destinul pe care abia a reuşit să-l evite frumoasa, dar modesta Jane Fairfax din romanul *Emma* al lui Jane Austen.[6]

Cel de-al treilea tip de familie nu se arăta ostil faţă de fetele (sau soţiile) care-şi exercitau talentul artistic, dar nici nu făcea eforturi deosebite pentru a le ajuta să-şi urmeze menirea. În cadrul acestor familii, fetele trebuiau să-şi îndeplinească mai întâi îndatoririle domestice şi sociale, însă cei apropiaţi le puneau totuşi la dispoziţie un mediu cultivat şi favorabil pentru a-şi putea exercita talentul. Jane Austen a aparţinut unei astfel de familii, care, după cum voi arăta în cele ce urmează, a constituit mediul ideal pentru talentul ei cu totul aparte. Există însă unele aspecte neelucidate în ceea ce o priveşte, aspecte imposibil de clarificat din cauza cenzurii exercitate de sora şi familia sa. Prima chestiune se referă la înfăţişarea lui Jane Austen. Cassandra, sora sa mai mare, avea oarecare talent la desen şi a schiţat-o pe Jane de mai multe ori. Doar două din schiţele ei ne-au parvenit, iar într-una din cele două scriitoarea nu e înfăţişată frontal. Există un crochiu care ne-o arată clar, într-adevăr, acesta fiind şi portretul reprodus în toate biografiile şi articolele ilustrate despre Jane Austen. Observăm că avea ochii mari şi luminoşi, ceea ce ne confirmă o serie de date referitoare la personalitatea ei, dar nu ştim dacă era frumoasă, sau mai degrabă urâtă. De fapt, ca portretist, Cassandra s-a dovedit incapabilă să redea adevărul esenţial în ce priveşte fizionomia subiectului ei. La fel de neconcludente sunt şi mărturiile literare referitoare la înfăţişarea lui Austen. Toată lumea era de acord că fusese un copil şi o adolescentă plină de viaţă, dinamică, inteligentă, vorbăreaţă şi că învăţa cu uşurinţă. Avea umor şi îi plăcea să râdă. Se gândea destul de mult la tinerii chipeşi pe care-

i întâlnea și există chiar presupuneri că s-ar fi aflat în căutarea unui soț. Dar ce fată nu ar fi căutat un soț pe vremea aceea? Nimeni nu sugerează însă că Austen ar fi fost o mare frumusețe. Dacă așa ar fi stat lucrurile, cu siguranță informația ar fi trecut de cenzura familiei și ar fi ajuns până la noi. Dacă Jane ar fi fost „foarte frumoasă", ca Elizabeth Elliot din *Persuasiune*, sau „frumoasă", ca Emma, sau măcar „foarte drăguță", ca tânăra Anne Elliot, am fi știut cu siguranță. E posibil însă să fi fost doar o „fată atrăgătoare", ca să folosim expresia aceea disprețuitoare pe care ea însăși o întrebuințează pentru a descrie înfățișarea tinerelor lipsite de trăsături care să le individualizeze.[7]

Oricât de greu ne-ar veni să o spunem, acest fapt a fost în avantajul tuturor, și cu siguranță în avantajul cititorilor lui Austen. Familia Austen era sociabilă, se înrudea cu mica nobilime și cu aristocrația, era respectabilă, bine văzută și avea numeroase cunoștințe. Membrii familiei primeau adesea vizite și mergeau, la rândul lor, în vizită, participau la baluri, iar fetele aveau nenumărate ocazii de a întâlni tineri eligibili. Cassandra s-a logodit cu o persoană potrivită, care însă a murit brusc, înaintea căsătoriei, iar ea a fost atât de afectată încât nu s-a mai putut implica în altă relație sentimentală. Și Jane s-a logodit, la rândul ei, însă a regretat gestul foarte repede, a rupt logodna a doua zi și de atunci nu s-a mai atașat de nimeni. Ambele fete erau destul de pretențioase. Jane era însă o fire romantică, din câte știm, și credea în dragoste; dacă ar fi fost o mare frumusețe, familia Darcy s-ar fi arătat interesată, Jane s-ar fi căsătorit și ar fi adus pe lume copii în loc de romane, iar noi n-am mai fi auzit niciodată de ea.

În secolul al XIX-lea, era foarte puțin probabil ca o femeie să realizeze opere de artă majore, indiferent de talentul pe care-l avea; dacă mai era și frumoasă, probabilitatea scădea și mai mult. Să luăm exemplul doamnei De Staël. Tatăl său, Jacques Necker, marele bancher și ministru al finanțelor din Franța prerevoluționară, era milionar și proprietar de terenuri, iar averea sa fusese amplasată în așa fel încât să nu poată fi confiscată de sanculoți; Germaine era singurul său copil și singura moștenitoare. Dacă ar fi fost frumoasă, ar fi făcut probabil un mariaj grandios, care ar fi propulsat-o în clasa ducală sau princiară, iar viața de scriitoare și de protectoare a celor care scriu i-ar fi fost interzisă; de altfel, nici n-ar fi interesat-o. Germaine nu era o femeie prea frumoasă, dar nici neatrăgătoare, după cum ne-o dovedesc nenumăratele portrete care i s-au făcut; în aceste condiții, cel mai avantajos lucru pe care l-a întreprins a fost căsătoria cu Erik de Staël-Holstein, ambasadorul Suediei la Paris, un bărbat pe care nu l-a iubit niciodată. Căsătoria aceasta a constituit însă preambulul aspirațiilor ei literare, al vieții pe domeniul Coppet și al iubirilor care i-au însuflețit scrierile și au inspirat-o.

Într-o situație similară s-a aflat și Aurore Dupin, baroană Dudevant (1804–1876), sau George Sand, după pseudonimul ei literar.[8] Aurore, cum îi plăcea să i se spună, s-a bucurat de o serie de avantaje în viață. A copilărit pe o frumoasă proprietate numită Nohant, pe care a moștenit-o și care (la fel ca domeniul Coppet al lui De Staël) a fost locul unde s-au desfășurat o parte dintre numeroasele ei legături amoroase și unde și-a scris mare parte din voluminoasa sa operă (106 volume în ediția completă). Familia ei, deși dezbinată de certuri, avea conexiuni importante din partea ambilor părinți; tatăl ei era aghiotantul prințului Joachim Murat, cumnatul lui Napoleon, și cel mai bun comandant al cavaleriei franceze. Tatăl se numea Maurice Dupin de Francueil (numele a fost scurtat în timpul Regimului Terorii, devenind, simplu, Dupin) și cobora, în unele cazuri pe filieră ilegitimă, din regele Augustus II al Poloniei. George Sand se înrudea cu regii Louis XVI, Louis XVIII

şi cu Carol X, care au fost cu toţii regi legitimi ai Franţei. A stârnit şi pare să stârnească încă animozităţi şi elogii deopotrivă. Chateaubriand o considera „un lord Byron al Franţei“. Baudelaire a numit-o „latrina“, Nietzsche „o vacă care scrie“, V.S. Pritchett „o pereche de sâni care gândesc“, iar Virginia Woolf „o Jane Austen a Franţei“. Saint-Beuve, care o cunoştea bine, susţinea că avea multe în comun cu Madame de Staël: amândouă s-au căsătorit ca să scape de mamele lor, amândouă au fost dezamăgite de mariajul încheiat, considerându-l inexistent, şi amândouă şi-au găsit frecvent iubiţi mai tineri – uneori mult mai tineri – decât ele. Viaţa lui Aurore Dupin are şi părţi pline de mister. Unul dintre iubiţii ei, Alfred de Musset, era nu doar mai tânăr ca ea, ci şi chipeş, plăcut de femei şi, pe deasupra, celebru; o altă personalitate cu care a avut relaţii amoroase a fost Frederic Chopin, care era şi el mai tânăr ca ea, arătos şi celebru în întreaga Europă. Exercita probabil o atracţie subtilă asupra lor. Dar despre ce fel de atracţie era vorba? Portretele care i s-au făcut ne înfăţişează o femeie nu prea frumoasă, ca şi De Staël, cu o faţă prelungă şi întunecată. Era o persoană nu atât băieţoasă, cum se crede în mod greşit, cât corpolentă. Saint-Beuve ne-o confirmă: „Avea un suflet mare şi un fund enorm“. Gustave Flaubert, cu care a purtat o corespondenţă fascinantă, a observat şi el aceste detalii de natură anatomică şi, ca un normand obraznic ce era, nu s-a sfiit să i-o spună. Când ea l-a întrebat la un moment dat: „Oare mătasea asta nu-mi face fundul prea mare?“, el i-a răspuns: „Doamnă, aveţi fundul mare indiferent ce purtaţi“. Ca şi De Staël, George Sand avea anumite legături sociale şi anumite perspective care, dacă ar fi fost frumoasă, ar fi ajutat-o să ducă o viaţă mai îmbelşugată şi să urce mai sus pe scara socială. Aşa cum stăteau lucrurile însă, a trebuit să se mulţumească cu compania unui ofiţer pensionat, baronul Dudevant – un „ratat“, cum spunea chiar ea. Aşa se face că şi-a trăit viaţa scriind, ca De Staël, iar cărţile au curs una după alta, precum un adevărat *roman-fleuve*.

Însă George Eliot (pe numele ei adevărat Mary Ann Evans, 1819–1880) este exemplul cel mai remarcabil de urâţenie fizică care încurajează manifestările geniului şi duce la împlinire spirituală. George Eliot era aproape grotesc de urâtă, dar radia în acelaşi timp inteligenţă şi umor, cel puţin în tinereţe; mai târziu a devenit mai sobră.[9] Nici un bărbat nu a cerut-o în căsătorie decât atunci când a devenit bogată şi celebră. Tatăl ei lucra în domeniul imobiliar, la fel ca tatăl lui Wordsworth, şi era foarte zgârcit, mai ales în ce o privea: după ce l-a îngrijit cu devotament ani de zile, tot ce i-a lăsat a fost suma de 2.000 de lire sterline, sub supraveghere financiară; suma producea un venit de 90 de lire pe an, insuficient pentru a acoperi cele necesare traiului. George Eliot s-a confruntat cu ceea ce numea „oribila ocară a celibatului“ şi, pentru a păstra convenţiile, a locuit cu familia fratelui său Isaac, care era o persoană dezagreabilă şi disprețuitoare; şi-a petrecut timpul cosând, cântând la pian şi citindu-le poveşti nepoţilor şi nepoatelor sale, într-o casă unde se respectau cu strictețe convenţiile religioase şi sociale şi a cărei atmosferă o sufoca. Marian (cum şi-a spus după 1851) nu era o persoană energică, ci mai degrabă timidă, dureros de conştientă de înfăţişarea sa şi mai ales de lipsa ei de autoritate într-o lume patriarhală. Nu-i lipsea însă curajul, se cunoştea suficient de bine şi ştia că, dacă i s-ar fi dat cea mai mică şansă, şi-ar fi putut câştiga singură existența. Ca bună cunoscătoare de germană, franceză şi italiană, a ales să intre în lumea literară cu ajutorul traducerilor; s-a certat cu tatăl ei din cauza unor chestiuni religioase, a plecat la Londra şi s-a stabilit acolo. Traducerile cărţilor importante ale unor autori germani, ca de pildă *Life of Jesus* a lui David Friedrich Strauss, au fost bine primite, iar ea a început să lucreze la revista *Westminster Review*, o

publicaţie liberală care avea o reputaţie bună şi unde a devenit repede indispensabilă. De fapt, a devenit editoarea acestei publicaţii, chiar dacă, formal, funcţia respectivă şi salariul îi reveneau unei persoane de sex masculin.[10]

Marian Evans era o persoană capabilă de emoţii puternice, ca să nu spunem senzuală, şi, dacă s-ar fi putut căsători cu un bărbat la fel de inteligent ca ea, ar fi fost fericită, ar fi dat naştere mai multor copii şi n-ar mai fi scris probabil nici un roman. Din păcate, nu era nici frumoasă, nici atrăgătoare. Iată ce scria despre ea omul de litere Frederick Locker: „Avea un chip cabalin. Capul îi era disproporţionat de mare şi părea că aparţine unei alte persoane, mai corpolente. Hainele îi ascundeau silueta, dar talia avea dimensiunile unei borne kilometrice“. Jane Carlyle nota, de asemenea: „E decenţa personificată. Vai, cât e de *înceată*!“ Evans s-a îndrăgostit în repetate rânduri – de exemplu, de Herbert Spencer, care ni se poate părea acum demodat şi depăşit, promotor al acelei pseudoştiinţe numite sociologie, autor de cărţi indescifrabile astăzi şi vestit mai ales datorită unei ziceri bizare conform căreia „îndemânarea la biliard e semnul unei tinereţi irosite“. Femeile deştepte se simţeau însă atrase de el, în ciuda defectelor pe care le avea; şi Beatrice Potter[113] (Webb, după căsătorie), care era nu doar extrem de inteligentă, ci şi frumoasă şi bogată, s-a îndrăgostit de el. Evans îl idolatriza şi i-a scris chiar o scrisoare mai neobişnuită şi complet lipsită de pudoare, ce pare o adevărată cerere în căsătorie:

> Aş vrea să ştiu că nu mă vei părăsi, că vei fi alături mine cât vei putea de mult şi că-mi vei împărtăşi gândurile şi sentimentele tale. Dacă te vei îndrăgosti de altcineva, va trebui să mor, dar până atunci viaţa n-ar merita trăită decât dacă te-aş avea lângă mine… Cei care mă cunosc spun că, dacă aş iubi vreodată mult pe cineva, întreaga mea viaţă ar trebui să se concentreze asupra acelui sentiment, şi cred că au dreptate. Tu blestemi poate destinul care a făcut să fii ţinta dragostei mele –, dar, dacă vei avea răbdare cu mine, îţi vei schimba părerea. Ai să vezi că mă mulţumesc cu foarte puţin, dacă pot spera că nu voi pierde şi puţinul acela.

A fost nevoie de mult curaj pentru compunerea acestei epistole şi de încă mai mult curaj pentru trimiterea ei – epistola a stârnit de altfel groaza destinatarului. Evans continuă:

> Cred că nici o femeie n-a mai compus până acum o asemenea scrisoare – dar nu mă ruşinez, căci sunt conştientă că în lumina raţiunii şi a sentimentelor rafinate sunt demnă de respectul şi de dragostea ta, orice ar crede despre mine oamenii necioplţi şi femeile simple.[11]

Oricum, Spencer nu a reacţionat în nici un fel, după cum nu a răspuns nici sentimentelor lui Beatrice Potter, mai târziu. Nu s-a căsătorit niciodată, deşi la un moment dat a locuit în aceeaşi casă cu două doamne necăsătorite, cu care s-a certat în cele din urmă.

Dacă Marian Evans l-ar fi convins pe Spencer să se căsătorească cu ea, probabil n-ar mai fi devenit scriitoarea pe care o ştim, căci nu ar fi avut acordul lui. Văzând însă că nu reuşeşte să se căsătorească, Evans şi-a făcut intrarea în societatea predominant masculină a epocii sale. Era de multe ori singura femeie care participa la dineuri şi la anumite întruniri pe teme intelectuale şi culturale, cum a fost, de pildă, întrunirea din mai 1852, de pe strada Strand nr. 142, prezidată de Dickens şi organizată în semn de protest faţă de cartelul librarilor. Dată fiind firea ei emotivă, era inevitabil să nu devină mai devreme sau mai târziu iubita unui om de litere, ceea ce s-a şi întâmplat în

1854, când l-a întâlnit pe G.H. Lewes, un autor destul de talentat, dar lipsit de geniu. Lewes era căsătorit de multă vreme cu o femeie care avea mai mulţi copii din diversele relaţii amoroase pe care le întreţinuse de-a lungul timpului (unul dintre iubiţii ei fusese Thornton Hunt, fiul scriitorului Leigh Hunt), dar, din motive legale, nu putea divorţa de ea. Evans a devenit partenera de viaţă a lui Lewes şi s-a prezentat drept doamna Lewes până la moartea lui. Fratele ei Isaac a impus familiei să rupă orice legătură cu ea, iar Evans, cum era firesc, s-a simţit o vreme respinsă şi izolată, deşi se simţea bine în cercurile predominant masculine ale literaţilor şi jurnaliştilor din Londra.

Lucrurile s-au schimbat radical când a devenit o romancieră de succes; trebuie spus că ajutorul lui Lewes s-a dovedit nepreţuit în această privinţă. Şi-a dat seama de talentul ei literar când a citit „Amos Barton“, prima nuvelă din viitorul volum *Scenes of Clerical Life* [„Scene din viaţa clericală“]. În noiembrie 1856 a trimis-o editorului John Blackwood din Edinburgh, iar apoi povestirile au apărut în volum (1858); succesul lor a încurajat-o pe Evans să scrie primul roman. E vorba de *Adam Bede*, publicat în 1859, care a devenit foarte repede bestseller, cu 10.000 de copii vândute în primul an. Şi atunci, dar şi după aceea, Evans a beneficiat atât de generozitatea lui Blackwood, cât şi de talentul lui Lewes în chestiuni financiare. Pe manuscrisul volumului *Adam Bede* de la British Library apar următoarele cuvinte: „Dragului meu soţ, George Henry Lewes, îi ofer manuscrisul unei cărţi pe care n-aş fi putut să o scriu fără fericirea pe care mi-a dăruit-o dragostea sa“. De fapt, Evans era pe atunci foarte deprimată din cauza purtării crude a fratelui ei Isaac şi a morţii (de tuberculoză) a surorii ei Chrissey, pe care nu avusese voie să o revadă.

Cu toate acestea, a reuşit să se detaşeze de tristeţe când a scris romanul autobiografic *Moara de pe Floss*, în care îşi scoate la iveală suferinţa sub înfăţişarea minunatului, dar tragicului personaj Maggie Tulliver. Isaac apare în roman drept Tom Tulliver, deşi personajul e însufleţit de dragoste şi căldură sufletească, sentimente care îi lipseau lui Isaac, fapt ce dă măsura generozităţii autoarei. *Moara de pe Floss*, o poveste frumoasă şi emoţionantă care a constituit subiectul uneia dintre cele mai bune cărţi scrise vreodată, era romanul preferat al reginei Victoria şi al multora dintre supuşii ei. (S-au vândut 4.600 de copii în primele patru zile de la publicare.) I-au urmat în şir neîntrerupt *Silas Marner*, *Romola* şi *Middlemarch* (1872), ultimul dintre ele fiind un succes comercial şi de critică incontestabil, care i-a adus lui Evans multe laude şi datorită căruia a fost comparată cu Charles Dickens, care murise în 1870. La acel moment era deja bogată, iar roata norocului se întorsese în favoarea ei. Era apreciată nu doar ca o povestitoare de mare talent, dar şi ca un adevărat mentor moral al generaţiei sale. Membrii de vază ai societăţii, departe de a o ocoli, stăteau la rând la uşa ei, însă adesea nu li se permitea să intre. În jurul anilor 1870, salonul familiei Lewes era considerat unul dintre cele mai exclusiviste locuri de întâlnire ale elitei literare. Mai mult decât atât, George Eliot devenise o autoare cunoscută în toată lumea. Romanul *Romola*, a cărui acţiune se desfăşoară în Italia renascentistă, abundă în detalii şi nu a avut parte de o primire prea călduroasă în Anglia, însă a fost citit şi apreciat în Europa continentală. *Daniel Deronda*, a cărui acţiune se desfăşoară în diaspora evreiască, a avut o influenţă majoră asupra evreilor emancipaţi, care în perioada aceea începeau să refuze traiul în ghetouri şi să ocupe într-o măsură tot mai mare roluri de frunte în peisajul intelectual şi cultural. Romanul acesta a devenit una dintre scrierile care au contribuit la naşterea noului sionism, apărut în anii 1890 ca urmare a Afacerii Dreyfus[114], şi a reprezentat primul pas decisiv în crearea statului Israel. Dickens şi Thackeray nu aspiraseră vreodată să discute chestiuni atât de importante

cum erau cele din romanele lui George Eliot. Nici romancierii europeni precum Balzac, Flaubert, Zola sau Hugo nu au reuşit să atingă nivelul de inteligenţă filozofică şi vizionară al romancierei engleze. (Leslie Stephen[115] a numit-o pe bună dreptate „Sibila din Mercia“[116].) Singurul autor cu care s-ar putea compara e Tolstoi.[12]

E păcat că Marian Evans a trebuit să adopte pseudonimul acesta masculin, cu care a şi intrat în istoria literară. Cu toate acestea, pseudonimul ei nu e atât de degradant ca „George Sand“, care datează din timpul colaborării lui Aurore Dudevant cu Jules Sandeau[117]; de fapt, primul pseudonim al lui Dudevant a fost „Jules Sand“. Evans a adoptat pseudonimul „George Eliot“ în urma dificultăţilor cauzate de legătura sa amoroasă cu Lewes; pseudonimul s-a dovedit a fi însă o povară îngrozitoare, mai ales din cauza unui individ obscur, pe nume Joseph Liggins, care fusese identificat de ziarele de scandal ca fiind adevăratul George Eliot şi care a refuzat cu încăpăţânare, timp de ani de zile, să tăgăduiască falsitatea afirmaţiei. Fanny Burney, o romancieră britanică, şi Maria Edgeworth, o autoare anglo-irlandeză, publicaseră deja sub numele lor reale cu 50 de ani înainte. Jane Austen a insistat să-şi folosească propriul nume de îndată ce a început să publice. Autoarea britanică Elizabeth Gaskell şi-a folosit propriul nume de la bun început, deşi înainte de Legea asupra proprietăţii femeilor căsătorite[118], pastorul Gaskell era cel care-şi însuşea câştigurile. („«Ia uite, dragă», îi spunea ea, «ce mi-a trimis domnul Dickens – care pe atunci edita hebdomadarul *Household Words* – pentru povestirea mea, un cec de o sută de lire!» «Chiar aşa », îi răspundea soţul, luând cecul respectiv şi punându-l mulţumit în buzunarul jiletcii.“) E adevărat că surorile Brontë, ale căror cărţi văzuseră lumina tiparului în anii 1840, foloseau pseudonimele Currer, Ellis şi Acton Bell, ascunzându-şi astfel apartenenţa la sexul feminin. Practica aceasta istovitoare devenise între timp caducă şi inutilă, iar George Eliot a fost mai degrabă victima prejudecăţilor decât a convenţiilor în uz.[13]

Comparaţia dintre George Eliot şi Jane Austen este cât se poate de instructivă. Eliot şi-a dobândit succesul şi faima în timpul vieţii, în vreme ce Austen, deşi devenise cunoscută când trăia, era totuşi o autoare relativ obscură în comparaţie cu Eliot. Înainte de jumătatea secolului XX, cărţile lui Austen nu se vindeau la fel de bine ca volumele lui Eliot, deşi în prezent se vând considerabil mai bine; astăzi Austen e mai citită chiar decât Dickens, cel puţin în ţările vorbitoare de limbă engleză. Eliot era o femeie mai cultivată şi mai instruită decât Austen, cunoştea câteva limbi străine şi ştia istorie, teologie şi filozofie; îşi putea susţine punctul de vedere cu privire la orice subiect cu greutate, în faţa oricărui bărbat din Europa. Spre deosebire de ea, Austen beneficiase probabil de o educaţie adecvată (corespunzătoare apartenenţei la sexul feminin şi condiţiei sale sociale), dar nu foarte solidă; citise doar un număr mare de romane, nu stătea prea bine la capitolul ortografie şi avea o părere mai degrabă proastă despre calificările personale ce ar fi putut să o lanseze în cariera scriitoricească.

Austen avea totuşi o calitate mai importantă decât orice calificare: creativitatea. Mărturiile rămase ne indică faptul că, încă de la o vârstă fragedă, de îndată ce a învăţat să citească şi să scrie fluent, a simţit chemarea – chiar dorinţa nestăvilită, am putea spune – de a-şi manifesta creativitatea. Această dorinţă s-a manifestat sub forma versurilor şi a prozei transformate în poveşti ce fuseseră mai înainte depănate probabil la gura sobei fraţilor şi surorilor ei sau chiar sieşi. Nu cred că mai există autori care au simţit această dorinţă într-o formă atât de firească, de puternică şi de pură ca ea.

Jane se număra printre mezinii unei familii mari (iniţial cu zece membri), formate mai ales din băieţi: singurele fete erau ea şi sora sa mai mare, Cassandra. Jane era scundă, oacheşă, isteaţă, veselă, glumeaţă şi gata să inventeze mereu ceva nou. A avut spirit de observaţie de la o vârstă foarte fragedă, iar inteligenţa i-a sporit pe măsură ce creştea. Iată cea mai importantă remarcă pe care a făcut-o despre ea însăşi, dat fiind că rezumă esenţa creativităţii sale: „Bazaconiile şi prostioarele de tot felul, toanele şi contradicţiile oamenilor mă amuză, trebuie să recunosc, şi râd de ele ori de câte ori am ocazia“. Austen a înţeles de timpuriu că oamenii şi comportamentul lor cotidian, această plutire pe valurile vieţii, când sus, când jos, sunt o sursă nesfârşită de amuzament. Ca fiică a unui paroh de provincie – profesie care îl încadra în rândul domnilor – şi având legături familiale distinse, Austen era membră a vastei clase de mijloc care forma pe atunci mândria socială a Angliei, clasă al cărei fragment superior se contopea imperceptibil cu mica nobilime şi, pe alocuri, chiar cu aristocraţia. Din această poziţie relativ notabilă putea observa spectrul larg al societăţii, iar legăturile sale familiale îi ofereau uneori ocazia de a locui în case mult mai înstărite şi de a lua parte la serate dansante la care nu avea acces oricine. Aidoma unei păsări, Austen urca din ce în ce mai sus pe ramurile copacului, începea să înţeleagă activităţile care se desfăşurau şi chiar să ciripească, la rândul său. Putem afirma cu certitudine că poziţia ei socială, atât în ce priveşte punctele forte, cât şi în ce priveşte punctele mai slabe, i-a pus la dispoziţie materialele optime pentru romanele de satiră socială moderată pe care le-a scris.[14]

Cu toate acestea, mediul din care provenea Jane Austen nu era de natură să-i înlesnească o carieră literară. În primul rând, nu avea propria ei cameră. E adevărat că atâta vreme cât tatăl fusese cleric şi locuiseră într-o casă parohială, ea şi Cassandra împărţeau o încăpere, în ciuda mărimii familiei – este vorba despre un pod cu puţină mobilă, dar spaţios, unde Cassandra, o artistă în devenire, desena şi picta în acuarelă, iar Jane scria. Spaţiul acesta, de care beneficiaseră amândouă la un moment dat, era un privilegiu rar. Camera e menţionată şi în *Parcul Mansfield*, atunci când tânăra Fanny primeşte o încăpere în pod de la bunul ei văr Edmund şi o foloseşte pentru a citi şi a scrie, beneficiind de toate avantajele conferite de intimitate. În cazul unei femei sensibile şi cu o imaginaţie atât de bogată ca Jane Austen, intimitatea era o necesitate ale cărei avantaje ni le înfăţişează prin intermediul lui Fanny. Eroina pierde însă acest privilegiu în a doua jumătate a cărţii: refuzând mariajul cu Henry Crawford, este condamnată să locuiască o vreme cu familia sa din Portsmouth şi trebuie să îndure mizeria, zgomotul, îngustimea de vederi şi, mai presus de orice, lipsa totală de intimitate a acelui cămin din segmentul inferior al clasei de mijloc. Faptul că Austen a trebuit să împartă o cameră cu sora sa nu a reprezentat un dezavantaj; dimpotrivă. Dragostea şi prietenia Cassandrei au fost unul dintre cele mai mari beneficii de care s-a bucurat. Mama lor a povestit că Jane dorea să împartă totul cu sora sa mai mare, „astfel încât dacă i s-ar fi tăiat capul Cassandrei, Jane ar fi vrut să i se taie şi ei“. Apropierea dintre ele şi faptul că-şi împărtăşeau secretele şi ideile au jucat probabil un rol esenţial în viaţa scriitoarei şi au ajutat-o să-şi dezvolte talentul. Era conştientă de acest lucru – de aici a pornit şi contrastul conturat în *Persuasiune*, cel mai personal dintre romanele sale, între propriul ei noroc şi tristeţea sărmanei Anne Elliot, care nu le poate împărtăşi nimic surorilor ei, aroganta Elizabeth, cu inima sa de piatră, şi Mary, o fire meschină şi egoistă. Camera aceea de sus pe care Jane Austen o împărţea cu Cassandra în casa parohială, unde se putea sfătui oricând cu sora ei, care o ajuta, îi împărtăşea glumele şi-i evalua textele copilăreşti, a fost un adevărat rai pentru una

dintre cele mai talentate autoare ale literaturii engleze.

Din păcate, situaţia aceasta n-a durat prea mult. Hotărârea reverendului George Austen de a se retrage la Bath a pus capăt coabitării lor în aceeaşi cameră, iar Jane nu a mai avut niciodată şansa unui loc doar al ei unde să poată scrie. A fost nevoită să folosească camerele comune din casele mai mici în care s-au mutat. Atunci când a locuit cu fratele ei Edward, după ce acesta a moştenit Godmersham, o frumoasă reşedinţă rurală, putea scrie în bibliotecă, însă şi acolo exista posibilitatea de a fi întreruptă din lucru. Cea mai mare parte a vieţii ei de scriitoare a fost nevoită să lucreze într-un mic coridor, un spaţiu adecvat scrisului doar atunci când se lăsa liniştea în casă – altfel, holul acela servea drept pasaj de trecere, astfel încât Jane trebuia să acopere repede manuscrisul la care lucra şi să-l ascundă când auzea că se apropie cineva. Fiind atras de episoadele picante ale istoriei, atunci când înclinaţiile amoroase ale preşedintelui Clinton au fost făcute publice, m-a fascinat faptul că actele sexuale se desfăşurau tot pe un coridor de trecere (dată fiind natura publică şi geografia Casei Albe), riscând la rândul lor să fie întrerupte în orice moment; atunci când auzea vreun zgomot, preşedintele trebuia să se încheie repede la pantaloni, exact aşa cum Austen trebuia să ascundă paginile romanului la care lucra. *Ceteris paribus*[119] şi ţinând cont de standardele diferite ale celor două epoci, întreruperile acelea neplăcute cărora trebuia să le facă faţă Clinton aparţineau categoriei „bazaconiilor şi a prostiilor“ care o amuzau copios pe Austen. Ea nu a avut însă o viaţă sexuală: în romanele ei figurează doar 16 săruturi, şi nici unul nu e dat între îndrăgostiţi.

Lipsa unui loc intim şi liniştit în care să poată scrie nu a reprezentat singurul dezavantaj al vieţii sale. Mai mult, fetele din clasa ei socială nu-şi puteau construi o carieră. Faptul că femeile puteau scrie cărţi, şi mai ales romane era deja o realitate unanim acceptată, iar în primul sfert al secolului al XIX-lea femeia scriitor era deja o figură familiară a scenei culturale engleze – în mai mare măsură decât în Franţa. O fată sau o femeie necăsătorită era însă lipsită de drepturi şi privilegii într-un cămin respectabil (spre deosebire de căminul boem al familiei Godwins); chiar şi după ce Austen a devenit o autoare cu volume publicate, familia şi îndatoririle sociale aveau prioritate faţă de ocupaţiile ei profesionale. Scrisul se afla pe ultimul loc pe lista de obligaţii, după ajutorul dat mamei sale, după îndeplinirea rolului de gazdă primitoare şi după mersul în vizite. Scrisul nu era considerat o îndatorire „serioasă“, nici măcar atunci când genera câştiguri financiare. În familie, preocupările literare ale lui Austen erau văzute ca o ocupaţie marginală, chiar dacă fuseseră întotdeauna tolerate. Se pare că autoarea însăşi percepea lucrurile în acelaşi fel, deşi în străfundul sufletului era probabil conştientă de locul extrem de important pe care îl ocupa scrisul în viaţa sa.

Din alte puncte de vedere, o astfel de familie a reprezentat totuşi un avantaj major pentru Austen. Cu excepţia fratelui mai mare, George, care suferea de un handicap mintal şi fusese dat în grija altcuiva, dispărând apoi pentru totdeauna din mijlocul lor, erau o familie veselă. Mama sa compunea versuri comice pentru anumite ocazii, iar fratele său Henry era editorul unui periodic cu profil comic, publicat la Oxford University, în care îi apăreau şi articole. Din momentul în care a fost suficient de mare să facă glume şi să scrie satire, versuri şi povestiri, Austen a avut parte de un auditoriu atent, apreciativ, şi totodată critic. În scurt timp, cei apropiaţi au început să-i recunoască contribuţia. Membrii familiei nu erau doar educaţi, ci şi inteligenţi. Tatăl şi doi dintre fii au fost bursieri ai colegiilor pe care le-au urmat la Oxford şi Cambridge. În casă se aflau mereu cărţi din belşug. Domnul Austen le dădea voie copiilor lui să ia oricând cărţi din biblioteca sa şi, din câte ştim, Jane

avea voie să citească orice dorea, fără restricţii. Erau pasionaţi de teatrul de amatori, pasiune care i-a furnizat lui Jane unele dintre cele mai bune capitole din romanul *Parcul Mansfield*. Atunci nu exista sir Thomas Bertram[120], care să pună capăt spectacolelor de teatru cu întoarcerea sa precipitată. Deşi domnul Austen era membru al clerului, juca şi el uneori în aceste piese, pentru familie sau pentru vecini, şi nu există informaţii că ar fi impus limite cu privire la textele care puteau fi interpretate pe scenă sau la jocul actorilor. Buna-cuviinţă era o noţiune ceva mai laxă în casa parohială decât la Mansfield.

Jane Austen a crescut prin urmare într-o familie educată şi interesată de literatură, tolerantă şi cu vederi largi; adulţii parcurgeau textele ei literare timpurii şi sesizau cu uşurinţă umorul anumitor situaţii (dacă era de bună calitate), întrucât ştiau să aprecieze meritul literar. Mai târziu, fratele ei Henry şi alţi membri şi prieteni ai familiei au ajutat-o cu generozitate şi cu promptitudine să-şi publice cărţile. Este adevărat că Austen nu a întâlnit niciodată autori publicaţi sau vreo personalitate a lumii literare. Atmosfera de salon literar în care Madame de Staël îşi petrecuse adolescenţa şi prima tinereţe îi era complet străină. Pe de altă parte, Austen nu a fost tentată, ca Marian Evans, să se rupă de familie şi să caute spiritul competitiv şi stimulii lumii literare londoneze. Bănuiesc că ar fi considerat un astfel de parcurs inacceptabil şi drept urmare imposibil. Nu avem însă dovezi că munca sa ar fi avut de suferit din cauza faptului că nu discuta cu alţi literaţi. După ce am analizat această chestiune în profunzime, am ajuns la concluzia că circumstanţele în care a trăit, cu toate limitările lor, au fost totuşi favorabile traiectoriei ei ca romancieră profesionistă, recunoscută. Toate acestea au fost însă posibile şi graţie unei calităţi aparte, care le lipseşte adesea persoanelor creative, şi anume autocritica.

Austen era un critic de prim rang al scrierilor sale. Am spus „era“ dar mai potrivit ar fi să spunem „a devenit“. Lucrările ei de tinereţe, scrise între 1787, când avea 12 ani, şi 1793, când a împlinit 18 ani, au supravieţuit pentru că la maturitate autoarea a făcut efortul extraordinar de a le copia integral din manuscrisele originale (care au dispărut) în trei caiete[121], pentru a le păstra, dar şi pentru plăcerea de a le citi cu voce tare familiei şi prietenilor. Dimensiunile lor variază. Unele texte sunt fragmentare sau chiar neterminate. Din primul volum de manuscrise fac parte „Frederic and Elfrida“, „Jack and Alice“, „Edgar and Emma“, „The Adventures of Mr. Harley“,„Sir William Montague“, „Memoirs of Mr. Clifford“, „The Beautifull Cassandra“, „Amelia Webster“, „The Visit“ sau „The Mystery“. Toate au fost scrise pe când Austen avea 12 sau 14 ani; „Love and Freindship“, cea mai importantă povestire a ei din perioada aceea, a fost scrisă în 1790, când avea 14 ani. A urmat apoi „The History of England“, datată noiembrie 1791. Acestea, împreună cu „Lesley Castle“, o povestire din 1792, fac parte din cel de-al doilea volum, alături de „Scraps“ [„Fragmente“], după cum le-a denumit Austen. Cel de-al treilea volum de manuscrise cuprinde textele „Evelyn“ şi „Catharine, or the Bower“. În primul volum se află, deşi au fost scrise mai târziu, „The Three Sisters“, „Ode to Pity“ şi ceea ce Austen a denumit „Detached Pieces“[„Lucrări separate“].[15]

Aceste texte din adolescenţă se remarcă prin trei mari calităţi. Primele două dintre acestea sunt încrederea extraordinară de sine cu care au fost concepute şi scrise şi stilul lor direct, incisiv şi adesea elegant. Austen n-a avut niciodată dificultăţi în privinţa vocabularului, a gramaticii şi a sintaxei. Ortografia era însă o altă chestiune, căci autoarea avea probleme cu i-urile, cu e-urile şi cu y-urile. În povestirea sa „Love and Freindship“ a trebuit să corecteze ulterior ortografia celui de-al

doilea cuvânt din titlu, scris *freindship* în loc de *friendship*; în plus, avea tendinţa de a scrie, de pildă, „Surrey“ ca „Surry“. Uneori ortografia arbitrar, scriind cuvintele aşa cum se pronunţă, nu cum se scriu corect; este şi cazul cuvântului *geraniums* pe care Austen îl transcria, în mod eronat, *jerraniums*. În orice caz, nici un critic cu experienţă care ar parcurge aceste povestiri de adolescentă nu ar putea pune la îndoială talentul narativ al autoarei. La rândul lor, cititorii s-ar minuna de economia de mijloace de care dă dovadă Austen şi care reprezintă, de altfel, una dintre calităţile ei majore. În mod clar, în paginile respective avem de-a face cu o scriitoare profesionistă în devenire.

A treia calitate remarcabilă a textelor face referire la efervescenţă, entuziasm, sau, altfel spus, la cutezanţa invenţiei. În tinereţe, Austen îndrăgea ideea aventurilor extraordinare, înspăimântătoare, a melodramelor, a evenimentelor şocante şi a morţilor bruşte. Personajele ei iubesc, se revoltă şi luptă, fac copii fără nici o reţinere, fug, se căsătoresc în mod impetuos, utilizează superlative şi hiperbole atunci când vorbesc şi, după toate acestea, sunt eliminate cu cruzime din povestire. Austen a scris iniţial o formă de dramă sau de melodramă destul de uşoară, de citit la gura sobei pentru a stârni furtuni de „ooo“-uri şi „aaa“-uri din partea auditoriului şi a avut succes pentru că personajele ei, deşi treceau prin experienţe extraordinare, erau de fapt tinerii din cercul de apropiaţi, pe care toată lumea îi recunoştea. Pe măsură ce avansa în vârstă, a început să alterneze naraţiunea simplă cu schimbul epistolar, un mecanism narativ tipic secolului al XVIII-lea. Acesta a fost un mare pas înainte, pentru că Austen, utilizând în romane convenţia schimbului epistolar, se pregătea pentru construcţia de dialoguri folosite cu mult talent la maturitate, pentru buna structurare a prozei, exersarea inteligenţei şi adăugarea unei dimensiuni noi, fundamentale – realismul.

În acest punct, vom examina o schimbare fundamentală care a intervenit în scrisul ei şi care a transformat-o dintr-o tânără promiţătoare în extraordinara autoare de povestiri inspirate din realitate. Această transformare a intervenit, cred eu, în jurul vârstei de 18 sau 19 ani, când a început să înţeleagă ficţiunea melodramatică a autoarelor de la mijlocul anilor 1790. Citea acest tip de ficţiune cu aviditate şi cu ochi critic, amuzându-se adesea. În viaţa lui Austen buna dispoziţie era inevitabil precursoarea acţiunii creatoare: chicotelile şi râsul – pe înfundate sau în hohote – erau imediat urmate de o idee ingenioasă. Romanele acelea melodramatice îi stârneau zâmbete; întorcându-şi privirea către sine, şi-a spus: „Eu aş putea scrie mai bine“. Continuând să privească în interior, spre acţiunile şi gândurile proprii, spre relaţia cu sora ei Cassandra, cu părinţii şi fraţii săi, dar şi cu prietenii şi cunoştinţele din mica societate din care făcea parte, a început să observe că există material suficient pentru o proză plină de viaţă, amuzantă, care nu avea neapărat nevoie de evenimente neverosimile, de morţi sau de nenorociri pentru a fi interesantă. A înţeles că viaţa reală, aşa cum o cunoştea din experienţa proprie, era mult mai uşor de redat decât nişte aventuri imposibile, despre care nu ştia nimic. În mod firesc, Jane s-a plasat pe sine în centrul acestor povestiri, căci despre ea ştia mai multe decât despre oricine sau orice altceva. Aşa se face că în primul său roman propriu-zis, *Elinor şi Marianne*, scris la mijlocul anilor 1790 şi rescris ulterior sub titlul *Raţiune şi simţire*, ne oferă analiza celor două dimensiuni care o defineau sub forma personajelor Elinor – fire contemplativă – şi Marianna – pasională –, construind din contrastul acestor două firi pivotul romanului. Este prima naraţiune în care personajele sunt persoane recognoscibile care corespund nivelului ei de înţelegere a lucrurilor şi, mai mult, se comportă perfect credibil, nu asemenea unor marionete melodramatice dintr-o povestire de senzaţie.

Austen nu s-a mulţumit să întoarcă spatele melodramei, ci a şi satirizat-o, pentru a o putea elimina. Astfel, între anii 1798 şi 1799, a scris romanul *Susan*, care, după revizuire, a devenit *Mănăstirea Northanger*. Catherine Morland, eroina sa aflată la vârsta adolescenţei, este din anumite puncte de vedere cel mai interesant şi mai emoţionant dintre toate personajele feminine create de Austen, căci tânăra reflectă o etapă trăită de autoare – adolescenţa stângace, încă lipsită de rafinament. Toţi copiii familiei Morland erau „foarte simpli“, iar Catherine fusese „mult timp la fel de simplă“. Acest „mult timp“ constituie cheia romanului, căci plăcerea pe care ne-o oferă textul este dată tocmai de transformarea acelei adolescente lipsite de abilitate într-o tânără atrăgătoare, care se transformă totodată din iubitoare de romane de senzaţie (cum era Jane însăşi) într-o participantă sensibilă la aventura romantică a vieţii. Prin urmare, Austen introduce în text o antieroină, „o făptură slabă, stângace, cu pielea deschisă, foarte palidă, cu păr cafeniu, lipit de cap, şi trăsături bine conturate“, „care îndrăgea jocurile băieţeşti“ şi „prefera crichetul în locul păpuşilor“ – Catherine la vârsta de zece ani. „La 15 ani, înfăţişarea i se schimbase în bine.“ Devenise o fată îngrijită şi ordonată, care era, în unele zile, „aproape drăguţă“. De la 15 la 17 ani „se pregătea să devină o eroină“, deşi îi lipsea obiectul dragostei. Povestirea începe cu invitaţia de a veni la Bath, pe care i-o adresează familia Allen.

Raţiune şi simţire şi, de asemenea, *Mănăstirea Northanger* sunt romane ale procesului maturizării personajului principal. Nu sunt nişte romane extraordinare, deşi au pasaje foarte bine scrise care ne revelează deja viitoarea forţă a autoarei. Austen îşi găsise menirea. După cum s-a exprimat mai târziu (într-o scrisoare către Anna Austen, datată 9 septembrie 1814), „trebuie lucrat asupra a trei sau patru familii dintr-un sat de la ţară“. A început să se focalizeze apoi asupra momentelor experimentate sau observate în mod direct, asupra lucrurilor la care meditase sau care o interesau în mod deosebit. Acest lucru însemna, după cum i-a mărturisit lui J. Edward Austen (într-o scrisoare din 16 decembrie 1816), a te concentra asupra unei „bucăţele mici (de doar 5 centimetri) de fildeş, pe care să lucrez cu o pensulă atât de fină, încât să produc, în ciuda efortului, efecte abia vizibile“. Una dintre regulile ei, extrem de rar întâlnită în rândul autorilor de ficţiune, era aceea de a nu descrie niciodată o întâmplare sau o conversaţie la care nu asistase personal sau la care n-ar fi putut asista în mod direct.[16] Acest fapt înseamnă că nu vom întâlni în romanele ei nici grandoare şi nici mizerie, şi nici, de pildă, grupuri de bărbaţi care discută lucruri pe care, prin definiţie, n-ar fi avut cum să le audă în mod direct. Conştiinţa de sine şi grija cu care şi-a administrat talentul şi subiectele reprezintă câteva dintre cele mai mari secrete ale succesului său. Ajungem astfel să înţelegem un lucru extrem de important în legătură cu Austen: faptul că nu era un geniu. În cazul ei, procesul creaţiei nu e înconjurat de mister. Operele a patru genii creatoare supreme ale literaturii engleze – Chaucer, Shakespeare, Dickens şi Kipling – au numeroase aspecte inexplicabile, momente de reuşită care par să fi coborât din văzduh, care ţin de pura imaginaţie şi nu pot fi corelate în mod direct cu vieţile autorilor respectivi. Fiecare dintre ei avea propriul demon interior care se revolta uneori, generând actul magic al creaţiei.

Austen n-a avut nici un demon interior. Lucrările ei nu au nimic magic, nici măcar cele patru romane majore pe care le-a scris. Totul poate fi explicat. Cărţile sale sunt rezultatul vizibil al unui talent uriaş, şlefuit şi perfecţionat prin „multă muncă“ (cum s-a exprimat chiar ea), prin experienţă şi autocontrol. Un autor bun se bazează pe experienţa directă – Austen mai ales, deşi nu s-au petrecut

lucruri aparte în viaţa ei sau a celor apropiaţi. Romancierul Evelyn Waugh observa că experienţele personale reprezintă capitalul cel mai important al unui scriitor, capital ce trebuie tezaurizat şi cheltuit cu mare atenţie şi prudenţă, pentru că este de neînlocuit. Austen este ilustrarea perfectă a acestei reguli. A folosit cunoaşterea acumulată şi experienţele directe cu deosebită grijă, adesea reutilizându-le în forme pe care le modifica cu ingeniozitate. Un eveniment care a captivat-o graţie posibilităţilor sale imaginative a fost norocul fratelui său Edward, care a stârnit interesul familiei Knight, oameni înstăriţi şi fără copii; soţii Knight l-au adoptat şi s-au ocupat de educaţia lui, cu cheltuieli considerabile, făcându-l în final moştenitorul lor (l-au trimis şi într-o călătorie în Europa, aşa cum era obiceiul). Austen a întrebuinţat acest episod de mai multe ori în romanele ei. Episodul e privit din interior, ca să zicem aşa, în *Parcul Mansfield*, unde ea însăşi, sub înfăţişarea personajului micuţei Fanny, este luată de la părinţii săi nu foarte avuţi pentru a fi crescută în tihnă şi bogăţie – cu anumite temeri, însă – în „casa cea mare“ a verilor săi. Episodul e folosit din nou, de data aceasta privit din exterior, în cazul personajului Frank Churchill din romanul *Emma*. Experienţa pe care o trăieşte Frank este mai apropiată de cea a fratelui autoarei, iar personajul respectiv e construit cu mult realism. Frank constituie un amalgam dinamic de extravaganţă, uşoară nesăbuire şi bună-cuviinţă înnăscută, fiind plasat într-un contrast convingător cu domnul Knightley, un personaj robust şi extrem de veridic.

Austen foloseşte acest episod şi a treia oară, privindu-l tot din interior, în *Familia Watson*, un text neterminat, scris între anii 1804 şi 1805, pe care, din nefericire, l-a abandonat atunci când tatăl său a murit şi care promitea să devină o lucrare majoră. Cartea începe cu personajul Emma Watson „ce se întorsese nu demult de la o mătuşă care o crescuse şi care avusese grijă de ea“ şi care merge la primul ei bal însoţită de Elizabeth, sora sa mai mare. Austen se foloseşte cu ingeniozitate de lunga absenţă de acasă a Emmei pentru a-i permite lui Elizabeth să-i ofere surorii ei, şi deci şi nouă, cititorilor, informaţii despre vecini şi despre propria sa familie – una dintre surori, Penelope, ne e înfăţişată ca o manipulatoare egoistă, aproape diabolică, pe care cititorul abia aşteaptă să o cunoască. Acest început în forţă, foarte realist – deşi rafinat – al romanului ne indică faptul că Austen era în cea mai bună formă literară şi căpătase încredere în sine încă înainte de 1804, căci reuşeşte să ne introducă în atmosfera cărţii cu uşurinţă şi cu economie de mijloace; povestea avansează la fel de uşor. Primul episod important al romanului se desfăşoară la bal, unde Emma cunoaşte întâmplător persoane minunate, căci i se face milă de un băiat de zece ani a cărui soră mai mare nu şi-a ţinut promisiunea de a-i oferi un dans; aceasta este tot o scenă inspirată dintr-un incident real din viaţa scriitoarei. Austen îl utilizează adesea, iar eu l-am denumit „modul de a scoate din încurcătură o persoană timidă“. Îl folosise şi în *Mănăstirea Northanger*; apare şi în *Mândrie şi prejudecată* şi de asemenea în *Parcul Mansfield*; joacă un rol important în *Emma*, unde compasiunea manifestată de domnul Knightley atunci când o salvează pe fragila Harriet, le face pe Harriet şi pe Emma să conchidă că bărbatul e îndrăgostit de biata fată. Economia de mijloace din proza lui Austen, gestionarea atentă a capitalului ficţional şi talentul cu care îl utilizează, aducând în acelaşi timp unele modificări, sunt câteva dintre aspectele pe care le admir în mod deosebit. Dar este vorba totuşi de artă, nu de geniu. Nu e nevoie nici de demoni, nici de magie în cazul acesta: metodele perfect raţionale şi profesioniste ale autoarei în ce priveşte folosirea talentului şi a experienţei au fost suficiente pentru a produce patru opere de artă fără egal.

Înainte de a scrie romanul *Familia Watson*, Austen schiţase deja *Primele impresii*, o versiune timpurie (1797) a ceea ce avea să devină mai târziu *Mândrie şi prejudecată* (1813). Acest text minunat – iar pentru mulţi cititori, care nu au totuşi suficient discernământ, cea mai mare realizare a lui Austen – i s-a părut şi ei o capodoperă a genului şi cel mai „strălucit“ şi „pătrunzător“ roman al său. Deşi limitele pe care şi le impusese îi permiteau lui Austen să repete cu destulă uşurinţă unele scene, îi displăceau totuşi formulele, ca tuturor marilor artişti. Prin urmare, s-a întors spre cealaltă extremitate a ariei sale de creaţie şi a scris *Parcul Mansfield* (1814), romanul ei cel mai „serios“, construit cu deosebită iscusinţă, urmărind să demonstreze cum virtutea, aşa fragilă şi lipsită de putere, triumfă totuşi asupra inteligenţei, a bogăţiei şi a poziţiei sociale. Micuţa Fanny devine în final stăpâna întregului univers de la Mansfield, într-un mod care nu e doar plauzibil, ci şi foarte agreabil. Însă autoarea, pe care ideea de virtute o plictisea destul de repede (a spus odată că o făcea să-şi dorească să fie „răutăcioasă“), renunţă să mai descrie nefericirea omenească, după cum a şi anunţat public. Drept urmare, a scris *Emma*, un roman optimist, în care doar unele neînţelegeri mai adumbresc atmosfera în general luminoasă a intrigii romaneşti. Mulţi dintre cititori preferă acest roman, şi pe bună dreptate. Toate romanele lui Austen ne recompensează la a doua lectură, pentru că au elemente încântătoare, care nu sunt vizibile la un prim contact cu textul. Nici un alt roman nu are însă atâtea comori ascunse ca *Emma* şi nici nu poate fi recitit atât de des, cu o plăcere mereu reînnoită. Romanul e construit cu un talent infinit şi a fost comparat pe drept cuvânt cu o povestire poliţistă, căci conţine anumite indicii pe jumătate ascunse în text, care ne oferă o vagă idee asupra deznodământului final. Însă, la fel ca în cazul romanului *Parcul Mansfield*, Austen a vrut să aducă un element de noutate, iar *Persuasiune* – o istorisire despre evenimentele petrecute la întoarcerea ofiţerilor de marină englezi, după războiul cu Napoleon, acasă, unde-i aşteptau fetele – e cel mai bun roman pe care l-a scris sub influenţa noului curent romantic reprezentat de sir Walter Scott, Byron şi a alte nume importante din perioada aceea. Spre deosebire de Elizabeth Bennett şi de Emma Woodhouse, Anne este o eroină romantică caracterizată de emoţii intense, dar totuşi resemnată, un personaj prezentat cu multă delicateţe. Este o tânără fată salvată de la dezastrul unei vieţi de celibat (situaţie în care se afla Austen) de propriul ei eroism şi de şansa reconcilierii cu căpitanul Wentworth, un om de mare noblеţe sufletească. Romanul are şi unele puncte slabe – spre deosebire de *Emma*, care e fără cusur –, dar transmite o forţă afectivă absentă în *Emma*. Încă o dată, Austen – asemenea oricărui mare artist – a scris, ca reacţie la romanul anterior, o nouă carte, *Sanditon*, care a rămas însă neterminată şi care fusese concepută ca o satiră inteligentă şi plină de umor a modei englezeşti – nou apărute – de a merge pe litoral. Romanul reprezintă, parţial, o întoarcere la strălucirea din *Mândrie şi prejudecată*.

Viaţa lui Austen s-a sfârşit în suferinţă şi în tristeţe din cauza bolii Addison. Ştim azi că această boală fatală se poate vindeca cu ajutorul medicaţiei moderne, iar acest fapt ne sporeşte regretul că scriitoarea a murit la doar 41 de ani. A lăsat în urma sa trei rugăciuni admirabile, în care nu găsim nimic din spiritul ei satiric, corecte şi convenţionale ca expresie, dar impregnate de noblеţe sufletească; ar fi putut fi scrise de unul dintre personajele ei, dr. Johnson, de pildă. Aceste rugăciuni ne demonstrează încă o dată că seriozitatea era parte integrantă a caracterului său. Moartea ei prematură – la fel ca moartea altor personalităţi: Keats, Shelley, Mozart, Weber, Girtin, Géricault sau Bonington – ne face să tânjim după cărţile pe care cu siguranţă le-ar mai fi scris, spre delectarea

noastră, a tuturor. Nu cunosc alt scriitor care să-mi fi inspirat un sentiment la fel de puternic; avem, prin urmare, dovada ingeniozităţii ei creatoare.

Note

113. Sociolog şi economist englez (1858–1943).

114. E vorba despre o criză politică care a izbucnit în Franța în 1894, declanşată de acuzaţia de trădare adusă căpitanului de armată Alfred Dreyfus, învinuit că ar fi vândut secrete militare germanilor. Chestiunea vinovăției sau a nevinovăției lui Dreyfus, care era evreu de origine, a generat controverse la nivelul întregii societăți franceze.

115. Critic şi om de litere britanic (1832–1904), tatăl Virginiei Woolf şi al Vanessei Bell.

116. Mercia fusese unul dintre cele mai puternice regate ale Angliei anglo-saxone.

117. Romancier francez (1811–1883) care a avut o relație amoroasă cu Aurore Dudevant și a colaborat cu ea la scrierea romanului *Rose et Blanche*.

118. În orig. Married Women's Property Act.

119. „Celelalte lucruri rămânând neschimbate" (în lat. în orig.).

120. Personaj din romanul *Parcul Mansfield*.

121. Aceste texte sunt cunoscute astăzi drept *Juvenilia* (n. red.).

8
A.W.N. Pugin şi Viollet-le-Duc: Goticul pentru toţi

În lumea anglo-saxonă au existat cinci arhitecţi cu realizări de-a dreptul spectaculoase: sir Christopher Wren, A.W.N. Pugin, Louis Sullivan, sir Edwin Lutyens şi Frank Lloyd Wright. Fiecare dintre ei a dat dovadă de o creativitate ieşită din comun; fiecare dintre ei a realizat un număr impresionant de lucrări de cea mai bună calitate. Înclin să cred totuşi că, în cadrul acestei galaxii distinse, Pugin a fost steaua cea mai strălucitoare, care a radiat o lumină intensă de-a lungul întregii sale vieţi.

Pugin s-a născut în 1812, anul în care Bonaparte, titanul Europei, s-a confruntat cu nămeţii Rusiei, iar Anglia şi Statele Unite au făcut greşeala de a se implica într-unul din cele mai inexplicabile războaie din istorie, ce a dus la incendierea Washingtonului, primul oraş modern din lume unde se aplicase planificarea urbană. A fost un an cu totul special şi, de asemenea, anul în care s-au născut Charles Dickens şi Robert Browning.

Pe când Dickens era un copil sărman care lucra într-o fabrică de cremă de ghete de lângă Tamisa, iar Browning era un şcolar visător care învăţa să scrie versuri în greacă, Pugin îşi manifesta deja talentul creator. Nu a avut fraţi sau surori; părinţii îl adorau şi i-au remarcat talentul de timpuriu, cultivându-i aptitudinile cu dragoste şi devotament. Tatăl său, Auguste- Charles Pugin (1762–1832), era un artist parizian care se refugiase la Londra din calea terorii instituite de iacobini în timpul Revoluţiei Franceze. A urmat cursurile Academiei Regale şi a devenit apoi asistentul arhitectului John Nash, extrem de cunoscut şi foarte talentat. La drept vorbind, tatăl său nu era arhitect profesionist (deşi a proiectat Cimitirul Kensal Green din Londra, realizare de altfel impresionantă); era însă un foarte bun desenator tehnic în domeniul arhitecturii, fiind, în acelaşi timp, pictor, ilustrator, proiectant şi, mai presus de toate, profesor de artă.[1] Casa sa de pe Great Russell Street era situată foarte aproape de British Museum, cu sala sa magnifică de gravuri şi desene, unde artişti ca Turner şi Girtin[122] veneau să studieze, şi cu care A.W.N. Pugin s-a familiarizat încă de la vârsta de cinci ani. Tatăl său coordona acasă o şcoală de desen tehnic pentru arhitectură, iar Pugin se amestecase de la o vârstă fragedă printre elevi, dintre care unii erau foarte talentaţi. Tatăl său era de asemenea ilustrator (şi autor) pentru marele editor Rudolph Ackermann; colabora adesea şi cu alţi artişti. În 1808, a realizat împreună cu Thomas Rowlandson[123] lucrarea *Microcosm of London*, care s-a bucurat de un succes deosebit; Pugin senior s-a ocupat de cadrele topografice, iar „Rowly“ de siluetele umane. Amândoi erau acuarelişti de prima mână, care se specializaseră în redarea suprafeţelor pure şi luminoase, obţinute prin diluarea acuarelei cu multă apă, cum se obişnuia în desenul arhitectural. O capodoperă a lui Pugin este minunata acuarelă reprezentând Westminster Abbey, expusă la Institutul Regal al Arhitecţilor Britanici şi realizată în anul naşterii lui A.W.N. Pugin[2], fiul său.

Pugin a crescut aşadar într-o casă unde se desfăşurau constant activităţi artistice şi unde artiştii, editorii, gravorii şi scriitorii îşi doreau să depăşească limitele existente, mai ales în domeniul

arhitecturii, într-o perioadă când cele mai frumoase zone rurale ale Europei şi oraşele foarte vechi erau deja afectate de răspândirea industrializării şi a comerţului, iar fumul de cărbune răspândit de milioanele de coşuri se aşternea pretutindeni, colorând totul în cenuşiu. Casa Pugin era o adevărată fortăreaţă a rezistenţei prin cultură, un templu al frumuseţii care sfida vremurile, condus de mama lui Pugin, Catherine Welby, fiica unui celebru avocat, a cărei înfăţişare fermecătoare îi câştigase renumele de „Frumoasa din Islington“. Devotamentul mamei faţă de talentatul ei fiu ne poate ajuta să înţelegem de ce Pugin era atât de ataşat de femei, mai ales de cele frumoase, şi de ce se înţelegea atât de bine cu ele.[3]

Asemenea lui Dürer şi Turner, Pugin a început să deseneze de la vârsta de trei ani. A ajuns să picteze de timpuriu în acuarelă şi de atunci a continuat să folosească creioanele şi pensulele în fiecare zi a vieţii sale. Verile pleca cu părinţii în vacanţă în Europa, iar dimineţile tatăl şi fiul desenau împreună biserici şi alte clădiri gotice. După cum vă va spune orice specialist în desen topografic, cea mai bună cale de a înţelege arhitectura este desenarea detaliată a anumitor clădiri, fapt ce presupune studierea lor îndeaproape, în repetate rânduri, timp îndelungat. Numai aşa poţi înţelege soluţia arhitectului într-o anumită situaţie şi poţi identifica, de asemenea, contribuţia zidarilor, a tâmplarilor şi a altor meşteşugari. De-a lungul vieţii, Pugin a desenat foarte multe clădiri gotice, unele din Marea Britanie, iar altele de pe continent. Studiul atent al clădirilor medievale şi reprezentarea lor pe hârtie au jucat un rol esenţial în conceperea propriilor proiecte şi l-au ajutat să înţeleagă principiile constructorilor şi decoratorilor medievali. Am putea spune că şi-a făcut ucenicia în compania unor creatori care trăiseră cu sute de ani înaintea lui, până când a devenit cu adevărat iscusit.[4]

Pugin a desenat nu doar clădiri, ci şi obiectele din interiorul lor, de toate felurile şi din diverse materiale. Încă de la o vârstă fragedă, percepuse arta ca fiind ubicuă; lumea era, sau ar fi putut fi, un continuum de artefacte în care artiştii-meşteşugari formau un corp de specialişti care-şi uniseră forţele pentru a da o înfăţişare plăcută, chiar elegantă, lucrurilor din jur. Când avea opt ani, Pugin a conceput primul său obiect, un scaun. Puţine au fost apoi obiectele de uz cotidian, din propria casă şi din alte locuri, pe care să nu le fi reinventat conform viziunii lui. În 1827, la vârsta de 15 ani, a primit întâia comandă – proiectarea unor piese de mobilier gotic pentru regele George IV, la Castelul Windsor; unele dintre aceste piese se află acolo şi sunt încă în uz.[5] Tot atunci a început să colaboreze şi cu bijutierii regali Rundell şi Bridge, care l-au solicitat pentru a concepe o serie de obiecte de valoare pentru monarh. La 17 ani şi-a deschis propria afacere cu obiecte de mobilier, iar firma a funcţionat în mod constant din anul 1829 până la moartea sa, în 1852. În adolescenţă frecventa des teatrele şi, înainte de a împlini 19 ani, crease deja unele decoruri pentru Royal Opera House, în Covent Garden, împreună cu alţi pictori scenografi şi artişti profesionişti precum Clarkson Stanfield şi David Roberts, ambii viitori membri ai Academiei Regale şi peisagişti de excepţie, scenografia şi pictura peisagistică fiind strâns legate în secolul al XIX-lea. Ulterior, Pugin a conceput şi costume de teatru. Este oare de mirare? Victoria and Albert Museum din Londra, fondat mai târziu pentru colecţionarea şi studiul obiectelor rezultate în urma inventivităţii fabuloase a designerilor şi a meşterilor secolului al XIX-lea, deţine mai multe obiecte concepute de Pugin decât de oricine altcineva (deşi nici William Morris nu e foarte departe, iar în anumite privinţe a urmat modelul lui Pugin). Printre aceste obiecte se numără plăci de faianţă, diverse alte materiale, covoare de toate

felurile, farfurii, tăvi, farfurii de desert, plăci de faianţă folosite la construirea sobelor, ghivece de flori, mese, scaune cu spătar drept, fotolii, dulapuri, sfeşnice, solniţe, linguri, candelabre, farfurii din metal, potire, relicvarii, cruci, o poliţă de pus deasupra şemineului, jaluzele, metraje imprimate din in şi bumbac, perdele şi alte tipuri de materiale textile – iar în colecţia de la Victoria and Albert Museum se află doar o parte din realizările sale.[6]

Încă din adolescenţă, Pugin a fost şi un autor prolific de cărţi de artă, bogat ilustrate. În anii 1820 a traversat o perioadă marcată de entuziasm tineresc şi de bucuria de a trăi, presărată cu activităţi sportive exuberante, mai ales canotaj şi navigaţie cu ambarcaţiuni mici; de-a lungul vieţii a avut cel puţin o astfel de ambarcaţiune în mod constant. Viaţa sa oscila între activitatea artistică intensă la masa de proiectare, la masa de lucru sau în atelier şi activităţile fizice în aer liber, adesea pe vreme rea. Anii 1830 îi marchează însă maturizarea, provocată de o serie de evenimente nefericite. Tatăl său a murit în 1832, iar Pugin a trebuit să-i finalizeze ampla operă, *Examples of Gothic Architecture*, realizând astfel prima sa lucrare literară majoră. În acelaşi an, Pugin, care se căsătorise de tânăr, şi-a pierdut şi prima soţie, pe Anne Garnet, care a murit la naşterea fiicei lor. Aflat în căutare de sprijin şi linişte sufletească, s-a apropiat din ce în ce mai mult de credinţa romano-catolică, iar în 1835 s-a convertit la catolicism. Din acel moment, principiile artistice şi credinţa sa au format un tot unitar, iar artistul a început să perceapă stilul şi cultura gotică medievale nu doar ca pe expresia firească, normativă, a catolicismului şi de fapt a tuturor creştinilor din Anglia, ci şi ca pe estetica moralmente corectă a întregii Europe nordice (şi a teritoriilor care purtau amprenta regiunii respective în străinătate). A respins renaşterea stilului clasic din acea perioadă – un stil consistent, chiar dominant, în Anglia copilăriei şi a tinereţii sale – ca pe o anomalie, ca pe o influenţă inadecvată a lumii mediteraneene asupra celei nordice, influenţă mai potrivită ţărilor cu cer albastru şi soare cald, din sud. Din punctul lui de vedere, sintagma „nordul gotic“ era o tautologie: nordul Europei *era* prin definiţie gotic, iar goticul se identifica cu zona nordului Europei.[7]

Pugin a fost unul dintre puţinii arhitecţi englezi şi singurul mare arhitect care a adoptat o poziţie ideologică fermă, exprimată uneori cu vehemenţă. Aşa se face că nu îi dispreţuia, ci îi ura de-a dreptul pe arhitecţii neoclasici ai generaţiilor anterioare, mai ales pe Decimus Burton. Într-o scrisoare adresată marelui său protector, contele de Shrewsbury, de asemenea catolic, expediată de la hotelul North Euston din Fleetwood – hotel proiectat de Burton –, Pugin s-a dezlănţuit, exprimându-şi fără reţinere furia şi dezgustul:

> Culmea ororii – un oraş grecesc modern ar fi insuportabil. Mă aflu într-o cafenea grecească dintr-un hotel în stil grecesc, la o masă de mahon grecească, aproape de poliţa de marmură a unui şemineu tot în stil grecesc, lângă o oglindă gravată cu motive greceşti, şi, spre oroarea mea crescândă, chelnerul mi-a adus micul dejun pe o tavă tot în stil grecesc, cu o bucăţică de unt ştanţată cu acelaşi blestemat desen grecesc! Şi nicăieri nu se vede vreo ogivă![8]

În dorinţa sa nestăvilită de a-i înlătura pe clasicişti (şi pe alţi artişti) din peisajul arhitectural englez şi de a institui goticul ca stil predominant, mai ales în cazul clădirilor de cult sau destinate publicului, Pugin şi-a pus în mişcare întregul talent literar şi de ilustrator moştenite de la tatăl său – şi pe care le îmbunătăţise prin observaţie constantă şi exerciţii nenumărate – pentru a scrie o serie de lucrări teoretice unice în istoria artei anglo-saxone.

Aceste lucrări, în care își explică și-și ilustrează cu vehemență punctul de vedere, sunt în același timp adevărate manuale pentru adepții și discipolii lui, dar şi extraordinare opere de artă, de sine stătătoare. În 1835 i-a apărut volumul *Gothic Furniture in the Style of the Fifteenth Century, Designed and Etched by A.W.N. Pugin* [„Mobila gotică în stilul secolului al XV-lea, volum alcătuit cu gravuri realizate de A.W.N. Pugin“]. Anul următor s-a publicat și capodopera sa, *Contrasts or, A Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Day, Shewing the Present Decay of Taste* [„Contraste, sau O paralelă între nobilele edificii ale secolelor al XIV-lea și al XV-lea și clădiri asemănătoare din prezent, demonstrând degradarea gusturilor contemporane“]. Al doilea volum a apărut în 1841. În 1836, au apărut două cărți de design: una destinată bijutierilor, și alta meșterilor care lucrau în fier și în alamă. În 1837 a publicat *Details of Antient Timber Houses of the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Selected from those existing at Rouen, Caen, Beauvais, Gisors, Abbeville, Strasbourg, etc. Drawn on the spot and etched by A. Welby Pugin* [„Detalii ale vechilor case de lemn din secolele al XV-lea și al XVI-lea: reprezentări selective ale caselor din Rouen, Caen, Beauvais, Gisors, Abbeville, Strasbourg etc. Volum ilustrat la fața locului și gravuri de A. Welby Pugin“] . Titlul vorbește de la sine, căci volumul a apărut în urma călătoriilor sale frecvente pe continent. În 1841 și în 1843 și-a expus convingerile estetice în două volume magistrale: *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* [„Adevăratele principii ale arhitecturii gotice sau creștine“] și *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England* [„Pledoarie pentru renașterea arhitecturii creștine în Anglia“]. Acestor lucrări extrem de importante le-a urmat cea mai complexă și migăloasă contribuție a sa la renașterea arhitecturii gotice, *Glossary of Ecclesiastical Ornament and Costume* [„Glosarul ornamentației și costumelor ecleziastice“], urmat mai târziu de *Floriated Ornament* [„Ornamentația florală“] și de *A Treatise on Chancel Screens and Rood Lofts, their Antiquity, Use, and Symbolic Signification* [„Spațiul care separă zona din jurul altarului de naos și galerii pentru expunerea crucifixului: vechime, întrebuinţare şi simbolism“].[9]

Volumele acestea, ce reprezintă o veritabilă colecție de teorii estetice și sfaturi practice, bazate pe studii la fața locului, pe lecturi masive și pe cercetare, pe observații extrem de detaliate și pe zeci de mii de desene, nu aveau precedent în Anglia (și nici nu au fost continuate). Pugin nu avea egal nici măcar în Italia, în afară poate de Alberti, dar comparația nu e foarte potrivită. Spre deosebire de Alberti, Pugin era un arhitect care dorea să acumuleze din ce în ce mai multă experiență și care nu își desena doar propriile planuri în detaliu, dar petrecea mult timp la locul construcţiei, pentru a se asigura că planurile sunt puse în practică așa cum trebuie. Și-a început cariera proiectând clădiri și interioare – rezultat al imaginaţiei proprii; a primit apoi două comenzi foarte importante, și anume refacerea enormei case în stil gotic de la Scarisbrick Hall, din comitatul Lancashire, și ornamentarea în stil gotic a școlii catolice și a seminarului de la St. Mary’s College, Oscott, în comitatul Warwickshire; a ținut în același timp și o serie de conferințe extrem de interesante în care informa publicul despre activitatea sa din perioada respectivă. Lucrările de renovare s-au făcut cu aprobarea entuziastă a comunității catolice engleze, și mai ales a vechii nobilimi și aristocrații disidente, care începea să depășească etapa obscurității „anilor penali“, graţie Actului de emancipare a catolicilor din 1829.[124] Catolicii erau de-acum liberi să dispună de averile lor așa cum doreau, să strângă fonduri prin subscripții și să-și înzestreze bisericile și catedralele, iar Pugin era persoana cea mai

potrivită pentru acest scop.

Catedrala St. Chad din Birmingham a fost prima construcţie de acest fel (1839–1841); a fost ridicată din cărămidă pentru a face faţă fumului şi coroziunii acide din aşa-numitul „ţinut negru“[125] al Marii Britanii. Pugin a folosit motive ornamentale din zona Mării Baltice, unde cărămida fusese materialul de construcţie de bază al arhitecturii gotice de-a lungul întregii perioade medievale. Catedrala St. Chad a fost o construcţie de mare succes, ridicată repede şi cu costuri minime, pentru a răspunde necesităţilor liturgice ale bisericii-mamă, într-un mare centru industrial. Pugin a fost de fapt un funcţionalist, primul funcţionalist modern, care a urmat două reguli de bază, exprimate în lucrarea *The True Principles…*: conform primei reguli, „toate trăsăturile unei clădiri trebuie să fie necesare, fie în vederea confortului, fie pentru construcţia propriu-zisă, fie pentru a corespunde unor standarde morale unanim acceptate“; conform celei de-a doua reguli, „ornamentele trebuie să fie adăugiri care îmbogăţesc construcţia de bază a clădirii“. După St. Chad au urmat şi alte catedrale de anvergură, în zona Southwark din sud-estul Londrei, în Nottingham şi în Newcastle upon Tyne, şi, de asemenea, multe catedrale mai mici, în Marea Britanie, în Irlanda şi în alte părţi ale Imperiului Britanic, construite sub directa sa supraveghere sau conform concepţiei lui. Nimeni în afară de Pugin nu a mai proiectat atâtea catedrale de-a lungul istoriei. În afară de catedrale, a construit şi zeci de biserici – doar Cristopher Wren, care a conceput în total 70 de biserici, îl depăşeşte.[10] Unele dintre bisericile lui Pugin erau construite destul de simplu, căci deserveau comunităţi sărace, care nu-şi puteau permite plata unei lucrări de dimensiuni mari sau ornamente foarte elaborate. Din acest punct de vedere, Pugin a fost dezavantajat în comparaţie cu urmaşii săi anglicani, arhitecţii William Butterfield şi George Gilbert Scott, care au beneficiat de resursele aproape inepuizabile ale Bisericii Anglicane şi de fonduri aprobate prin vot parlamentar. Uneori a putut da însă frâu liber imaginaţiei, fără constrângeri materiale, cum a fost cazul bisericii St. Giles, din Cheadle, Staffordshire, finanţată de lordul Shrewsbury şi construită, decorată şi mobilată în totalitate conform standardelor riguroase ale lui Pugin. Este probabil cea mai frumoasă biserică construită în Anglia de-a lungul întregului secol al XIX-lea şi cea mai strălucită ilustrare a renaşterii goticului. În ultima decadă a vieţii, Pugin a petrecut mult timp şi a depus un efort considerabil pentru conceperea, construcţia şi decorarea propriei case din Ramsgate şi a bisericii din apropiere, ambele capodopere ale genului, şi care primesc acum, în sfârşit, îngrijirea necesară, după zeci de ani în care au fost lăsate în paragină. Simultan cu aceste activităţi, a colaborat şi cu sir Charles Barry[126] la reconstrucţia noii clădiri a Parlamentului englez, parţial distrus de incendiul din 1834. Rolul jucat de Pugin în cadrul acestei vaste întreprinderi a fost mult timp minimalizat sau chiar negat din cauza catolicismului său militant. Se ştie însă acum că Pugin a furnizat multe dintre schiţele necesare reconstrucţiei, întrucât Barry nu cunoştea unele elemente importante ale stilului gotic; s-a mai descoperit că lui Pugin i se datorează, de asemenea, cele mai bune şi mai novatoare detalii de interior, inclusiv toate decoraţiunile, şi mai ales minunata Cameră a Lorzilor, care reprezintă bijuteria întregii structuri. De-abia acum, când faţada a fost curăţată, această clădire a început să fie recunoscută drept o capodoperă a artei europene, atât în ce priveşte interiorul, cât şi exteriorul (deşi, din păcate, din cauza pericolului teroriştilor şi a măsurilor de securitate, accesul publicului e strict limitat); totuşi, încă nu ne-am obişnuit să-i atribuim *şi lui* Pugin meritul acestei reconstrucţii, alături de Barry.[11]

Creativitatea lui Pugin ridică două întrebări. În primul rând, cum de a reuşit să depună un volum de

muncă atât de mare într-un răstimp atât de scurt? În această privinţă se pot da mai multe răspunsuri. Mai întâi, ca urmare a precocităţii lui, a început să lucreze propriu-zis de când era adolescent, iar pasiunea pentru arta gotică a început chiar mai devreme. Nu şi-a pierdut timpul în universităţi de prestigiu ca Oxford sau Cambridge, nici prin şcolile de artă şi nici încercând să înveţe de la unii artişti care ştiau de fapt mai puţin decât el. Apoi, efortul constant de a nu pierde niciodată timpul s-a extins în toate aspectele vieţii sale. Era o persoană foarte hotărâtă, căreia nu-i plăcea să tergiverseze lucrurile; lua decizii repede şi le urma întocmai. Era extrem de pragmatic; avea experienţă în privinţa costurilor şi observa imediat risipa şi incompetenţa, atunci când era cazul. Ştia exact cum decurg lucrurile. Ca pictor peisagist, învăţase şi tâmplăria, meserie pe care nu a uitat-o. Ştia să cioplească, să amestece vopselurile, să aşeze cărămizile, să pună ţigle şi să opereze o forjă sau cuptorul pentru prelucrarea metalelor. Încă de la începutul carierei sale a menţinut legături strânse cu mulţi meşteri experimentaţi, în ale căror gusturi se putea încrede şi care-şi aveau propriile afaceri în domeniu. Printre ei se numără John Hardman, un metalurgist care se specializase iniţial în fabricarea de butoni de alamă şi de medalii, dar pe care Pugin l-a încurajat să se ocupe de mai multe tipuri de articole din metal, de podoabe şi de accesorii bisericeşti, şi chiar de vitralii, deşi pentru realizarea vitraliilor Pugin l-a avut aproape şi pe meşterul William Wailes, mai ales la Cheadle. Pentru structura de lemn a clădirilor, Pugin l-a angajat pe George Myers, un sculptor talentat în piatră şi lemn, care era un bun constructor, dar şi o persoană de încredere. Pentru lucrările de ceramică, şi mai ales pentru plăcile de ceramică encaustică ce deţin un loc atât de important în interioarele concepute de el, Pugin l-a angajat pe Herbert Minton, iar pentru ţesăturile de toate tipurile, de la covoare la tapiţeria scaunelor şi la tapetul superb (reprezentativ pentru clădirea Parlamentului), a beneficiat de ajutorul lui Gregory Crace, un alt meşter-artist remarcabil.[12]

Toţi aceştia aveau afacerile proprii, care mergeau bine, permiţându-le să-şi onoreze la timp promisiunile şi să întrunească cele mai înalte standarde de calitate. Mai mult, Pugin le cunoştea meşteşugul, şi prin urmare colaborarea lor a fost o discuţie între oameni de aceeaşi valoare; lucrau împreună, în echipă. Pugin a învăţat multe în urma primei sale afaceri, începută în adolescenţă, şi care a dat faliment atunci când a împlinit 20 de ani. A devenit apoi extrem de atent la costuri, a ţinut contabilitatea în mod ireproşabil şi a eliminat aproape complet cheltuielile administrative mari. Deşi era inevitabil un arhitect costisitor atunci când îşi impunea să atingă perfecţiunea, iar costurile lucrărilor de la Cheadle îl făceau adesea să suspine pe reprezentantul lui Shrewsbury, lucrările făcute meritau banii investiţi. Lucra foarte repede, iar furnizorii săi trebuiau la rândul lor să păstreze acelaşi ritm alert – de altfel, cea mai bună modalitate de a menţine la minimum costurile unui proiect. Totodată, faptul că era o persoană foarte hotărâtă îl ajuta să nu revină asupra lucrărilor încheiate. Spre deosebire de majoritatea arhitecţilor, nu-şi pierdea vremea şi nici nu-şi risipea energia creatoare contrazicându-se cu clienţii. Nu avea discuţii în contradictoriu nici cu meşterii experimentaţi şi de încredere pe care îi adunase în jurul său. Pugin n-a condus niciodată un birou de arhitectură plin de proiectanţi şi de asistenţi costisitori; se baza pe propriile puteri. Iată o frântură de dialog care ne-a parvenit: „Voi trimite [materialul] funcţionarului dvs., domnule Pugin“. „Ce funcţionar, domnule? N-am nici un funcţionar. L-aş ucide într-o săptămână.“[13] Deşi redusese costurile la minimum, ţinea permanent evidenţa tuturor cheltuielilor, în detaliu, „într-un carneţel de vreo 12 centimetri, scris mărunt, care arăta ca un jurnal personal“. Putea răspunde astfel pe loc eventualelor

întrebări ale clienților. Era un om extrem de practic, „un marinar de cursă lungă“, care făcea lucruri remarcabile cu propriile mâini și își cosea singur chiar și hainele.

Îmbrăcămintea și înfățișarea lui ne spun de altfel multe despre el. Deși nu avea decât 1,62 metri, era o persoană foarte puternică, cu o prezență fizică impresionantă. Își culca la pământ adversarul „cu un pumn“, după cum recunoștea, și chiar i-a culcat la pământ pe cei care-i răspundeau impertinent. Purta adesea o jachetă de marinar, pantaloni de pilot, cizme înalte de militar și o pălărie marinărească. La un moment dat, a coborât astfel îmbrăcat de pe vaporul de Calais și s-a urcat în vagonul de clasa întâi al trenului pe care-l lua de obicei din Dover. Iată încă un fragment de conversație care ni s-a transmis: „Hei, nene, [i-a zis un alt călător], cred c-ai greșit vagonul“. „Aveți dreptate. Am crezut că sunt în compania unor domni.“[14] (Călătorul respectiv a avut noroc că n-a încasat și un pumn.) Pugin avea pieptul lat, fruntea imensă, ochii gri, neobosiți și pătrunzători; o voce puternică; un râs sănătos; părul lung și drept, cu firul gros; mișcările rapide; o vitalitate fizică și psihică de invidiat. Avea un temperament coleric și pătimaș. Avea uneori momente de „furie sinceră, dar lipsită de răutate“, iar „în fiecare rid“ de pe chipul său se putea citi prezența „geniului și entuziasmul său debordant“.

Văzut pe stradă, trebuie să fi părut o persoană excentrică, pe care n-o uiți prea ușor. Purta o haină neagră, largă, în stilul Regency, pe care l-a păstrat până la sfârșitul vieții; pantaloni de asemenea largi; pantofi deformați de multele drumuri pe care le avea de făcut ca să urmărească clădirile în construcție și o eșarfă de mătase neagră înfășurată la gât. Mantaua lui avea buzunare enorme, în care-și ținea cele necesare – ustensilele de bărbierit, rufăria de schimb, și alte obiecte –, ca să poată călători fără grija bagajelor. La întoarcere, tot pe picior de plecare, își arunca adesea lenjeria murdară și-și îndesa în buzunare crucifixe uriașe, bucăți de vitralii medievale sau diverse alte tipuri de ornamente și, la un moment dat, chiar un chivot bisericesc. Spre deosebire de această ținută mai neîngrijită – care-l făcea să arate ca un „preot nonconformist, având ceva din înfățișarea unui marinar“ –, atunci când avea de proiectat lucrări în biroul său în stil gotic, purta o robă neagră de catifea precum a unui mag din Evul Mediu, cu buzunare uriașe în interior și la exterior. La biserică purta pantaloni de mătase neagră până la genunchi și pantofi cu catarame de argint. Se îmbrăca în haină preoțească atunci când citea rugăciunile vecerniei în biserica de lângă casa sa din Ramsgate. După cum spunea chiar el, „mă îmbrac potrivit Adevăratelor Principii“.

În legătură cu acest ultim aspect, se pune o a doua întrebare referitoare la Pugin. Era oare un artist original, dat fiind devotamentul lui exclusiv față de renașterea gotică? Nu era mai degrabă un simplu promotor al acestei mișcări? Răspunsul este, evident, negativ. E bine să știm că în arhitectură există practic doar trei sau patru moduri de a proiecta o clădire. Toate au fost descoperite nu cu secole, ci cu milenii în urmă, și toate stilurile ulterioare au reprezentat, conștient sau nu, doar o serie de renașteri ale acestor stiluri inițiale. Până și arhitecții Regatului Mijlociu și ai Regatului Nou egiptean reinterpretau anumite stiluri arhitecturale anterioare. La fel au stat lucrurile în cazul grecilor și al romanilor. Arhitectura romanică a reluat unele forme precedente, cum s-a întâmplat și în cazul clasicismului Renașterii italiene. Goticul ogival, care a apărut spre sfârșitul secolului al XII-lea, a reprezentat într-adevăr un nou stil decorativ, dar clădirile în care a fost integrat aveau o structură de bază care prelua la rândul ei anumite stiluri anterioare. Pugin credea că goticul se dezvoltase odată cu societatea engleză civilizată și că reprezenta un stil arhitectural specific englezesc. Mai credea, de

data aceasta cu mai multă îndreptățire, că goticul, odată statornicit în Anglia, nu avea să dispară vreodată. Putem să identificăm forme gotice de-a lungul întregului secol al XVII-lea; chiar şi Catedrala St. Paul din Londra are la bază planul unei construcţii gotice. Dacă vom căuta originile „renaşterii gotice“, va trebui să ne îndreptăm privirile mai ales spre secolul al XVIII-lea. În Anglia, goticul reprezintă atât o tradiţie ce reflectă o stare de spirit şi o cultură, cât şi un stil. Atunci când promova „goticul de la Strawberry Hill“, Horace Walpole[127] continua de fapt această tradiţie. După cum susţinea şi criticul de artă Kenneth Clark în cartea sa despre renaşterea gotică, se pot stabili legături directe între Strawberry Hill şi „specimenele“ din lucrările celor doi Pugin, tatăl şi fiul. Amândoi, dar mai ales fiul, au dat în plus dovadă de acurateţe istorică, ca urmare a observaţiilor îndelungate şi a studiilor pe care le-au întreprins; iar cărţile lor, după cum a specificat şi Clark, marchează punctul de la care „visul lui Walpole referitor la o versiune corectă a goticului a devenit realitate“[15].

Pugin s-a identificat complet cu goticul. Această identificare a fost atât de intensă, încât pasiunea sa se răsfrângea nu doar asupra mediului înconjurător, ci şi asupra oamenilor. Cea de-a doua soţie a lui Pugin a murit în 1844; în cele din urmă, când, după multe căutări, s-a recăsătorit cu Jane Knill, o femeie minunată, a exclamat: „Am în sfârşit o soţie gotică extraordinară!“ A avut opt copii, toţi cunoscători ai acestui domeniu şi toţi implicaţi în activităţi artistice. Viaţa sa la Ramsgate se desfăşura, de asemenea, după tipic gotic. Se trezea la şase dimineaţa pentru a-şi face rugăciunile, ca un călugăr benedictin. Apoi se apuca de lucru. La opt se ţinea rugăciunea în familie. Micul dejun trebuia să dureze doar şapte minute, iar prânzul, 15. Rugăciunile de seară aveau loc întotdeauna la ora opt, urmate de cină, la nouă, şi de culcare, la zece. Nu fuma, nu bea alcool şi mânca potrivit stilului medieval. Era însă o persoană cât se poate de sociabilă, cu o conversaţie spumoasă, şi era foarte plăcut mai ales de femei, fie ele frumuseţi gotice, clasice sau baroce. Era atât de pătruns de atmosfera gotică, încât se temea de întuneric şi de camerele bântuite de stafii. La fel ca Macbeth, credea în stafii. Se identificase într-o măsură atât de mare cu goticul, încât putea jongla cu toate variaţiile acestui curent artistic şi, mai ales, cu toate posibilităţile lui, fapt determinant în creaţia sa. Era la fel de inovator şi de lipsit de constrângeri ca un constructor din secolul al XIV-lea sau al XV-lea căruia i se cerea să clădească o catedrală nouă sau să mai adauge unele elemente la una veche. Astfel, majoritatea lucrărilor sale în stil gotic, fie ele proiecte ale unor clădiri, piese de mobilier sau orice altceva, sunt complet originale. Doar rareori avem de-a face cu imitaţii; acestea însă erau realizate voit, cu un motiv întemeiat. Remarcabil este faptul că lucrările sale sunt „corecte“ din punct de vedere al stilului gotic, fiind concepute potrivit modelului respectiv fără să aibă neapărat un precedent în Evul Mediu. A creat astfel multe obiecte de inspiraţie gotică, care nici nu existau în perioada medievală, inclusiv o umbrelă gotică ingenioasă pe care o folosea atunci când trebuia să deseneze în ploaie. Prin tot ce a făcut s-a dovedit un artist de o sensibilitate aparte, care a creat la o scară supraomenească. În câteva cuvinte, lucra asemenea celor care au conceput şi clădit catedralele Chartres, Notre-Dame, sau asemenea celor care au ridicat catedralele din Canterbury, Wells şi Ely, cu deosebirea că era supravegheat nu de înalţi prelaţi, cu norme stricte, ci de propria sa conştiinţă artistică.

Pugin nu era un victorian, ci un romantic, care şi-a perfecţionat conştiinţa estetică în timpul perioadei Regency şi care avea afinităţi cu Keats, Shelley, Byron şi Wordsworth, mai degrabă decât

cu Tennyson, Carlyle sau Ruskin. E curios totuşi că momentul său de vârf ca artist s-a manifestat în cadrul unui eveniment tipic victorian – e vorba de Marea Expoziţie Internaţională din 1851. În general, miile de obiecte expuse acolo erau de o calitate deplorabilă, dată fiind lipsa de coerenţă a concepţiei. Singura excepţie remarcabilă era *Curtea Medievală* a lui Pugin, în care toţi meşteşugarii pe care-i cunoştea şi pe care-i încurajase în timp, mai ales Crace, Hardman, Minton şi Meyers, şi-au reunit forţele pentru a produce o serie de lucruri frumoase, toate în stil gotic, de la plăci de faianţă şi tapet la pupitre pentru biserici, tabernacule, scaune, suporturi pentru flori, vase de alamă şi obiecte de preţ, mese, servante, diverse textile şi covoare – toate concepute de Pugin. *Curtea* a fost votată în unanimitate drept atracţia principală a expoziţiei, iar designerii, esteţii, intelectualii şi observatorii din întreaga lume care au vizitat-o au transformat-o într-un loc de întâlnire frecventat, pe tot parcursul expoziţiei. Mare parte a exponatelor au ajuns ulterior în muzee şi diverse colecţii. Ca urmare a acestui eveniment, renaşterea gotică a devenit stilul definitoriu al clădirilor ecleziastice, de stat sau publice nu doar în Anglia, ci în întreg Imperiul Britanic, şi, de asemenea, în mare parte a Europei şi în America. S-au ridicat zeci de catedrale şi mii de biserici în stilul îndrăgit de Pugin – deşi adesea nu s-au respectat întocmai principiile lui „corecte“ –, dar şi unele edificii de mari proporţii, precum gara principală din Bombay şi tribunalele londoneze. Acesta a fost momentul de triumf al lui Pugin şi, dacă ar mai fi trăit, ar fi devenit cu siguranţă una dintre personalităţile majore ale epocii victoriene, poate chiar cea mai influentă. În 1851 s-a îmbolnăvit însă grav şi a murit în anul următor, nebun. Duşmanii pe care şi-i făcuse în domeniul arhitecturii (alţi duşmani nu avea) au susţinut că suferea de „paralizia generală specifică nebunilor“, punctul culminant al sifilisului, dar singura dovadă este tratamentul cu mercur care i se administrase la un moment dat. Deşi îşi pierduse facultatea de a judeca raţional în ultimele zile de viaţă, ceva din spiritul său creativ a rămas. Ultimele sale cuvinte au fost: „Nu merită să trăieşti decât de dragul arhitecturii creştine şi al unei ambarcaţiuni“[16]. Chiar înainte de a muri, în septembrie 1852, a desenat o cruce cu motive florale pentru biserica St. Mary din Beverley. Desenul s-a păstrat, iar crucea a fost turnată şi este extrem de frumoasă. Astfel a pierit unul dintre artiştii cei mai prolifici şi creativi ai tuturor timpurilor.

Şi loc şi timp destul dac-aş avea[128], aş dori să trasez în continuare influenţa lui Pugin şi modul cum a interacţionat cu alte trei personalităţi din domeniul artistic al secolului al XIX-lea: John Ruskin (1819–1900), William Morris (1834–1896) şi un alt adept al renaşterii gotice, francezul Eugène Viollet-le-Duc (1814–1879). Ruskin era cu şapte ani mai tânăr ca Pugin şi, încă înainte de a studia la Christ Church College din Oxford (unde o latură a clădirii fusese deja restaurată în manieră gotică, în urma solicitării lui Pugin), s-a aplecat cu mult interes asupra unei mari părţi a operei scrise a arhitectului, care fusese între timp publicată. Primul text de anvergură al lui Ruskin, „The Poetry of Architecture“, publicat în *Architectural Magazine* în intervalul 1837–1838, reprezintă reflectarea vizibilă a învăţăturilor lui Pugin. În volumele sale ulterioare, *Cele şapte lămpi ale arhitecturii* (1849) şi *The Stones of Venice* [„Pietrele Veneţiei“](1851–1853), Ruskin a continuat să ducă mai departe mesajul lui Pugin, potrivit căruia felul în care construim la un moment dat reflectă deopotrivă valoarea spirituală şi valoarea materială a unei culturi. Pledoaria centrală a lui Ruskin pentru aplicarea principiilor morale în arhitectură constituie în esenţă o recapitulare a ideilor lui Pugin. Ruskin a avut o mare influenţă asupra tinerilor cultivaţi din vremea aceea, mai ales la Oxford, tot aşa cum Pugin a avut o mare influenţă în rândul meşterilor şi al artizanilor. Unul dintre urmaşii lui Ruskin

a fost William Morris, cu 22 de ani mai tânăr decât Pugin; prin urmare, un victorian veritabil. Morris s-a hotărât să devină arhitect după ce a vizitat, în 1851, *Curtea Medievală* şi a citit atât textele lui Ruskin, cât şi pe cele ale lui Pugin. După vizitarea catedralelor din Chartres, Amiens şi Rouen, Morris, pe urmele lui Ruskin, a ajuns la convingerea că meşterii medievali avuseseră mult mai multă libertate artistică decât corespondenţii lor moderni. Aceştia din urmă erau influenţaţi de societatea industrială, care le impunea un anumit conformism specific producţiei de serie şi, mai ales, obţinerea de profituri mari pentru o rentabilitate adecvată a capitalului, fapt ce conducea la utilizarea de materiale ieftine şi la aplicarea unor metode îndoielnice de construcţie. Ca tânăr care a învăţat meşteşugul ţeserii covoarelor şi, de asemenea, tâmplărie, tehnici de cusut, pictură, sculptură şi principiile de bază ale construcţiei, Morris era de părere, la fel ca Pugin şi Ruskin, că goticul reprezenta stilul absolut, suprem; referindu-se la textul lui Ruskin „The Nature of Gothic“[129], a spus că reprezintă „una dintre puţinele declaraţii necesare şi demne de laudă ale secolului nostru“ şi a retipărit lucrarea respectivă în condiţii grafice de excepţie după înfiinţarea editurii Kelmscott Press. Lucrul cel mai important pe care l-a preluat Morris din lumea medievală a fost nu atât inevitabilitatea elementului gotic, în măsura în care sursa lui se află în natură ca origine a artei în general, cât importanţa stăpânirii meşteşugurilor artizanale. Arta reprezintă forma supremă a meşteşugurilor, care sunt fundamentul întregii activităţi creatoare. În loc să utilizeze un grup de întreprinderi, aşa cum a procedat Pugin, Morris, care moştenise unele resurse financiare de la familia sa şi era foarte priceput în afaceri (uneori chiar lipsit de scrupule) a format ceea ce artiştii numeau *The Firm*, anume „Morris, Marshall, Faulkner şi Compania, lucrători în domeniul artelor frumoase: pictură, sculptură, mobilier şi metale“. În primul material publicitar apăreau numele pictorilor Ford Madox Brown şi Arthur Hughes, al poetului Dante Gabriel Rossetti, al artistului plastic Edward Burne-Jones, al arhitectului Philip Webb, al inginerului P.P. Marshall şi, desigur, al lui Morris. Această grupare formată din şase artişti importanţi nu a durat, aşa cum s-a întâmplat şi cu Frăţia Prerafaelită care i-a precedat. Sub o formă sau alta însă, Morris nu a renunţat niciodată la această întreprindere, care a devenit profitabilă şi productivă.[17]

Morris a eşuat deopotrivă ca pictor şi ca arhitect. Socialismul său era lacunar, căci îşi conducea atelierul, o aşa-zisă cooperativă în cadrul căreia muncitorii îşi împărţeau profiturile, ca pe o întreprindere comercială obişnuită, neavând încredere că muncitorii îşi pot cheltui banii cu chibzuinţă. De asemenea, ca artizan de mobilier, era adesea acuzat, pe bună dreptate, că făcea scaune inconfortabile şi articole fără finalitate practică. A realizat însă vitralii de o frumuseţe deosebită, iar ca artist a rămas neîntrecut, mai ales în privinţa imprimeurilor create pentru materialele textile şi tapet. Multe dintre modelele de imprimeuri create de el, şi în special „împletitura de nuiele“, „rodia“, „crizantema“, „iasomia“, „laleaua şi salcia“, „nemţişorul“, „acantul“, „caprifoiul“, „gălbeneaua“ şi „crengile de salcie“, ca să menţionăm doar o parte dintre realizările cele mai importante în ordine cronologică, au fost utilizate (mai ales pentru tapet, dar şi pentru imprimeuri textile din bumbac, pentru covoare, traverse şi plăci de faianţă) vreme de 150 de ani şi sunt populare şi în ziua de azi.[18] Mai mult decât atât, lucrările lui Morris şi exemplul pe care l-a reprezentat au condus treptat la apariţia mişcării cunoscute drept Arts and Crafts, al cărei obiectiv era realizarea unor obiecte frumoase şi bine făcute, pe care să şi le poată permite oricine şi care să contribuie, în plus, la educarea gusturilor şi a moralei societăţii. Mişcarea aceasta a ajuns şi în America, în

Imperiul Britanic şi în întreaga Europă, ducând la înfiinţarea a mii de ateliere în toate domeniile artistice, care nu produceau doar lucruri de bună calitate în cantităţi mari, dar care, în multe cazuri, au supravieţuit până în secolul XXI, modificând pentru totdeauna modul în care percepem obiectele de zi cu zi. Iată cum Pugin şi Morris, plecând de la aceleaşi premise, dar procedând în moduri diferite, au generat o mişcare artistică de mare amploare, care a opus rezistenţă esteticii lacunare a epocii industriale; ne-ar fi greu să spunem care dintre cei doi artişti şi-a adus în mai mare măsură contribuţia la procesul general de estetizare a lumii în care trăim. Ca artist, Morris a dat dovadă de un gust desăvârşit şi putem afirma cu certitudine că nu a realizat niciodată modele de calitate inferioară sau mediocră. Pe de altă parte însă, Pugin a dat dovadă de o intensitate creatoare mai mare, asemănătoare strălucirii unei pietre preţioase (ca să-l citäm pe Walter Pater, unul dintre admiratorii săi), iar ca artist, constructor, antreprenor şi arhitect de geniu a ilustrat mai convingător ideea aplicării principiilor morale în artă decât Morris. Acestea sunt însă, în cele din urmă, doar chestiuni de opinie. De fapt, ambii artişti au influenţat în mod irevocabil gusturile oamenilor de pretutindeni.

Spre deosebire de Pugin şi de Morris, Viollet-le-Duc nu era un creator propriu-zis, chiar dacă era la rândul său o persoană educată, talentată, extrem de muncitoare şi de o sensibilitate aparte. Deşi a fost numit adesea „Pugin al francezilor“ şi, deşi a transformat goticul într-un stil apreciat şi popular în Franţa, fiind un adevărat continuator al lui Pugin, Le-Duc a fost totuşi un artist de factură diferită; între el şi Pugin există diferenţe grăitoare. Viollet-le-Duc era cu doi ani mai tânăr decât arhitectul englez; s-a născut în 1814 şi şi-a găsit destul de greu locul în lumea atât de fecundă a artei franceze. Tatăl său a fost administratorul reşedinţelor rurale în timpul domniei regelui Ludovic-Filip, iar unchiul său fusese elevul pictorului Jacques-Louis David, devenind apoi critic de artă la *Journal des Débats*. Viollet-le-Duc a moştenit talentul tatălui său (la fel ca Pugin) şi a devenit desenator tehnic în domeniul arhitecturii şi artist topograf, realizând lucrări în acuarelă. Timp de mai mulţi ani a fost asistentul lui Isidore Taylor, un antreprenor de renume în domeniul editorial, pentru care a ilustrat o serie de cărţi – concepută după modele englezeşti din anii 1780 –, intitulată *Voyages pittoresques et romantiques dans l ’ancienne France* (începând din 1820). Seria a însumat 24 de volume in-folio şi 2.950 de coli cu ilustraţii. În scopul reprezentării tuturor clădirilor „vechi“ din Franţa, au fost cooptaţi artişti ca Eugène Isabey, Horace Vernet şi R.P. Bonington (care a locuit mai ales în Franţa), dar şi Viollet-le-Duc, care era cel mai important colaborator, întrucât ştia să deseneze frumoase chenare litografice pentru încadrarea textelor, sau *entourages,* cum se numeau în franceză. La Salonul de la Paris din 1838 a participat cu desene superbe ale loggiei lui Rafael de la Vatican, iar anul următor a devenit inspector în cadrul Consiliului Construcţiilor Civile din Franţa (şi a rămas în sectorul de stat până la sfârşitul vieţii).[19] A fost recompensat, de asemenea, cu o medalie de aur pentru contribuţia sa în domeniul arhitecturii.

Le-Duc a lucrat mai ales în domeniul restaurărilor. În tinereţe, Victor Hugo protestase faţă de starea de deteriorare a patrimoniului arhitectural medieval francez, considerat cel mai mare din lume. Protestele lui Hugo, ca şi ale altora, s-au făcut în final auzite, iar Viollet-le-Duc a fost ales să coordoneze proiectele de restaurare la nivel naţional. De numele lui se leagă trei acţiuni majore – restaurarea catedralei Notre-Dame din Paris, salvarea ansamblului arhitectural unic de la Carcassonne, care include un oraş, o catedrală, un palat şi o fortăreaţă medievală, şi reconstrucţia

magnificului castel de la Pierrefonds. Le-Duc a fost implicat şi în numeroase proiecte de restaurare a unor biserici, catedrale, abaţii şi clădiri publice de pe teritoriul Franţei. În ciuda criticii acerbe care i s-a adus în secolul XX, asemănătoare criticii aduse ahitectului britanic Gilbert Scott, Le-Duc a dovedit o cunoaştere profundă a lucrărilor pe care le realiza şi care întruneau, de altfel, cele mai înalte standarde calitative. A dat dovadă de multă responsabilitate când a decis ce anume trebuia reconstruit, ce trebuia doar restaurat şi în ce mod urmau să fie duse la îndeplinire lucrările respective. A ţinut evidenţa lucrărilor pe care le-a întreprins realizând o serie de acuarele ce reflectau starea clădirilor înainte şi după restaurare – unele dintre cele mai reuşite desene topografice realizate vreodată. La fel ca Pugin, a fost autorul unor volume de mare anvergură, lucrări de filozofie arhitecturală şi istorică şi studii aprofundate de cercetare. Printre acestea se numără *Dictionnaire raisonné de l ’architecture française du XI e au XVI e siècle* (9 volume, Paris, 1854–1868) şi *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l ’époque carlovingienne à la Renaissance* (6 volume, 1858–1874), care au revoluţionat studiul artei şi al arhitecturii medievale atât în Franţa, cât şi în întreaga Europă. Viollet-le-Duc a devenit specialist nu doar în domeniul lucrărilor artizanale medievale, ci şi în privinţa unor subiecte mai puţin cunoscute – încuietori, rotile de susţinere pentru mobilier, haine, armuri, arme şi echipament de asediu, subiecte pe care le ilustra cu acuarele şi gravuri foarte reuşite. Asemenea lui Pugin, s-a identificat total cu arta meşteşugurilor din Evul Mediu. Însă, deşi ştia să reproducă modele medievale de mare utilitate pentru uzul constructorilor din secolul al XIX-lea care doreau să lucreze sau să decoreze în stil gotic, lui Le-Duc îi lipsea talentul extraordinar al lui Pugin de a da naştere unor elemente noi în cadrul stilului respectiv. Cele două volume ale sale intitulate *Habitations Modernes* (Paris, 1875–1877) dau dovadă de o lipsă de originalitate decepţionantă; iar propria lui casă, La Vedette (aflată lângă Lausanne şi acum distrusă), părea sărăcăcioasă în comparaţie cu reşedinţa din Ramsgate a lui Pugin.[20]

Şi Pugin, şi Viollet-le-Duc au ajuns la o cunoaştere şi la o înţelegere a artei medievale neegalate până atunci. Dacă trasăm însă o comparaţie între cei doi, vedem că talentul şi capacitatea de a reproduce în detaliu obiectele de artă nu sunt suficiente. Mai mult, este necesară o doză mare de creativitate, aşa cum a fost cazul lui Pugin, deosebit de înzestrat, spre deosebire de Viollet-le-Duc. Carcassonne şi Pierrefonds pot fi admirate ca reprezentări ale epocii medievale, aduse la viaţă de un restaurator dotat cu un talent şi o energie debordante.[21] Însă biserica lui Pugin de la Cheadle rămâne o capodoperă originală a artei şi arhitecturii secolului al XIX-lea, care aparţine exclusiv secolului respectiv şi unui arhitect anume.

Note

122. Thomas Girtin (1775–1802), pictor şi gravor englez.

123. Artist plastic şi caricaturist englez (1756–1827).

124. Este vorba despre o etapă a conflictului existent între protestanţii şi catolicii din Marea Britanie. În urma Reformei protestante, romano-catolicii au fost supuşi unei serii de restricţii care au fost anulate, în cea mai mare parte, prin actul adoptat în 1829 de Parlamentul britanic.

125. Zonă minieră intens industrializată, la nord-vest de oraşul Birmingham.

126. Arhitect englez (1795–1860), cunoscut pentru proiectul de reconstrucţie a clădirii Parlamentului englez (Palatul Westminster).

127. Scriitor englez (1717–1797), autorul romanului gotic *Castelul din Otranto* şi proprietarul casei de la Strawberry Hill, pe care a decorat-o în stil gotic.

128. Autorul face referire la primul vers al poemului *Sfielnicei sale iubite*, de Andrew Marvell (trad. George Volceanov).

129. Capitolul al VI-lea din cel de-al doilea volum al lucrării *The Stones of Venice* (n. red.).

9
Victor Hugo: Un geniu fără minte

Victor Hugo (1802–1885) este reprezentarea artistului suprem, un artist cu țeluri grandioase și cu o productivitate ieșită din comun. S-a manifestat la fel de plenar în toate cele patru genuri reprezentative ale literaturii – poezie, dramaturgie, roman și eseu. La vârsta de 13 ani scria tragedii clasice și povestiri, iar trei ani mai târziu a primit un premiu la Toulouse, care i-a adus recunoașterea publică. După aceea, a publicat fără încetare (cu excepția unei perioade când a suferit de depresie, la mijlocul anilor 1840, și a renunțat temporar la scris în favoarea desenului) până în momentul unui atac cerebral survenit în 1878, la 76 de ani, care l-a făcut să încetinească ritmul de lucru. Chiar și atunci însă, a continuat să scrie sporadic până la moarte, la vârsta de 83 de ani. A publicat în total în jur de 10 milioane de cuvinte, dintre care 3 milioane au fost redactate pe baza manuscriselor lui și au apărut postum.

Hugo scria aproape zilnic, fie doar câte o scrisoare de dragoste adresată soției lui, Adèle, sau iubitei lui de o viață, Juliette Drouet. De obicei, era vorba de unul sau mai multe poeme sau de câteva mii de cuvinte în proză – dar e posibil să fi fost ambele. Poezia i-a punctat viața aidoma bătăilor de inimă, părând întotdeauna expresia unui act spontan, lipsit de efort și de o fluență deosebită. Scria adesea poezii de îndată ce se trezea dimineața, chiar înainte de micul dejun. Și-a publicat primul volum de poeme, *Odes et poésies diverses* (1822), la 20 de ani. Alte culegeri au urmat la intervale de doi sau trei ani, cele mai importante fiind *Les Orientales* (1829), *Frunze de toamnă* (1831), *Les Chants du Crépuscule* (1835), *Pedepsele* (1953), *L'Année terrible* (1872) și *Legenda secolelor* – culegere de poezii reprezentând comentarii cu privire la toate vârstele istoriei, publicate în patru volume separate între anii 1859 și 1883. În total sunt 24 de volume de poezie, nemaipunând la socoteală și anumite *pièces d 'occasion* importante, publicate imediat după apariția lor în ziare. Există probabil peste 3.000 de poeme scrise de Victor Hugo, câteva de întindere foarte mare, cele mai multe scurte și unele care nu s-au publicat niciodată.[1]

Hugo a scris nouă romane. Primul dintre acestea, publicat în 1823, când autorul avea 21 de ani, este *Han din Islanda*, a cărui acțiune se desfășoară în Norvegia secolului al XVII-lea. Alături de idila din roman este prezentă descrierea unei lupte pe viață și pe moarte cu personajul negativ care dă numele cărții – prima dintre descrierile care au adus celebritatea romanelor lui Hugo. *Bug-Jargal* (1826), povestea revoluției negrilor din San Domingo din anul 1791, înfățișează o execuție înfricoșătoare, la fel ca aceea din romanul *Cea din urmă zi a unui condamnat* (1829), care e un manifest literar împotriva pedepsei cu moartea. *Cocoșatul de la Notre-Dame* (1831), primul dintre romanele „mari" ale lui Hugo, se petrece în Parisul secolului al XV-lea. Regăsim acolo scene de masă spectaculoase ce implică lumea răufăcătorilor și o gloată care atacă catedrala și este respinsă datorită lui Quasimodo, redutabilul personaj cocoșat ce-și are sălașul în clopotniță. *Claude Gueux* (1834) tratează tema vieții de condamnat, însă nu e o lucrare reușită; este vorba mai degrabă de o schiță pregătitoare pentru următorul roman al autorului, *Mizerabilii* (1862), care examinează și pune sub acuzare întregul sistem juridic francez. În prim-planul romanului se află Jean Valjean, un deținut

care a evadat – şi personajul cel mai memorabil al lui Hugo – şi Javert, poliţistul aflat pe urmele lui. Avem de-a face cu scene spectaculoase de urmărire, inclusiv cu un episod ce se desfăşoară în subteranele Parisului, cu o descriere a bătăliei de la Waterloo şi cu secvenţe din timpul Revoluţiei din iulie 1830.[130] *Oamenii mării* (1866) are în centru tema oceanului şi a vieţii pescarilor şi descrie la un moment dat uluitoarea luptă dintre un marinar şi o caracatiţă imensă. *Omul care râde* (1869) se desfăşoară în Anglia secolului al XVII-lea, fiind însă un roman plin de absurdităţi, de glume involuntare şi de personaje cu nume ridicole, ca lord Gwynplaine, lord David Dirry-Moir, ducesa Josiane de Clancharlie, Tom Jim-Jack şi Barkilphedro, cel care primeşte resturile aduse de mare la clădirea Amiralităţii; la aceştia se adaugă oficialii din preajma lui „Wapentake“. Ultimul roman al lui Hugo, *Quatre-Vingt-Treize* [„1873“] tratează subiectul insurecţiilor din regiunea Vendée, îndreptate împotriva tiraniei revoluţionare franceze, şi conţine scene splendide, desfăşurate în mlaştinile şi în pădurile din vestul Franţei.

Seria pieselor de teatru debutează cu *Cromwell* (1827), o piesă în versuri, în a cărei surprinzătoare introducere Hugo îşi expune părerile cu privire la noua mişcare romantică din Franţa, al cărei lider va deveni. *Amy Robsart*, o piesă în proză, a fost urmată în 1830 de piesa în versuri *Hernani*, a cărei montare la Comedia Franceză a marcat punctul în care romantismul a surclasat curentul clasicist. *Marion de Lorme* (1829), în versuri, e puţin relevantă, la fel ca *Marie Tudor* (1833), *Lucrèce Borgia*, în proză (tot în 1833) şi *Angelo, tyran de Padoue*, tot în proză (1835). Însă *Regele petrece* (1832), scrisă în versuri, e o piesă memorabilă, nu în ultimul rând pentru că a devenit libretul operei *Rigoletto* de Verdi, iar *Ruy Blas* (1838), de asemenea în versuri, este cea mai bună piesă a lui Hugo. În 1943, a scris o piesă slabă, *Les Burgraves* [„Comandanţii“], care a fost primită prost, după care nu a mai compus texte dramatice, cu excepţia piesei *Torquemada* (1882), o lucrare la rândul ei slabă, şi a unei colecţii de piese cu un singur act, *Le Théâtre en Liberté* (publicate postum, 1886).

Eseurile şi scrierile sale de natură non-fictivă includ *Rinul* (1842), un volum de călătorii în care Hugo îşi expune cam strident patriotismul; *Napoléon le Petit* (1852), despre regimul imperial al lui Napoleon III; *William Shakespeare* (1864), în care îşi prezintă propria teorie cu privire la geniu; şi o serie de scrieri numită *Actes et Paroles* (1841–1900, postumă), preluată din jurnalele sale. Lista nu include nenumăratele articole şi pamflete pe care le-a scris, sau diversele texte pe teme politice.

Hugo a dominat literatura franceză de-a lungul întregului secol al XIX-lea, din anii 1820 până în perioada anilor 1880, fiind, am putea spune, echivalentul lui Shakespeare în Franţa. Totuşi, în ciuda importanţei operei sale, nu există nici o ediţie critică completă; vasta sa corespondenţă nu a fost niciodată editată în mod sistematic, iar lucrările critice despre scrierile sale sunt aproape inevitabil viciate de un partizanat vehement.[2] Există o singură biografie foarte bună a autorului, şi aceea scrisă de un englez pe nume Graham Robb.[3] Este aproape de necrezut că unui scriitor atât de popular i s-au dedicat atât de puţine studii obiective. Spre sfârşitul vieţii, volumele scrise de el se vindeau într-un an, în Franţa, în peste un milion de exemplare. Era citit cu aviditate şi în alte ţări. *Mizerabilii* a fost publicat simultan în opt capitale mari. În Marea Britanie, de pildă, chiar înaintea Primului Război Mondial, se aflau sub tipar peste trei milioane de exemplare ale romanelor lui. Una dintre dovezile popularităţii sale internaţionale sunt şi cele cel puţin 55 de opere inspirate de cărţile lui, iar altele au fost gândite sau schiţate de mai mulţi compozitori diferiţi. Bizet, Wagner, Musorgski, Honegger,

Franck, Massenet, Delibes, Saint-Saëns, Auric, Mendelssohn, Berlioz, Liszt, Rahmaninov, Fauré, Gounod, Widor şi Donizetti s-au inspirat cu toţii din textele lui.[4] Hugo a fost o adevărată mană cerească şi pentru autorii de musicaluri contemporane şi, de asemenea, pentru Disney. Se discută încă despre el: Graham Robb a calculat că se publică zilnic în jur de 3.000 de cuvinte despre Hugo în lume. Şi totuşi lipseşte ceva: lipseşte o scriere cu funcţie recapitulativă, o concluzie care să reprezinte amplasarea definitivă a lui Hugo în contextul literaturii franceze şi al literaturii universale. La un secol şi un sfert după moartea sa, e încă o figură oarecum neintegrată circuitului literar. Oare de ce?

Un motiv secundar ar fi absenţa unei ediţii bine puse la punct a operei sale (şi, în primul rând, a corespondenţei), un proces care implică dificultatea cuprinderii întregii lui creaţii, în toată amploarea. Adevărata explicaţie este însă mai profundă şi priveşte natura creativităţii umane şi resursele ei mentale. E indiscutabil că Hugo a fost un autor cu mult spirit creativ, un autor care aparţine elitei literare atât în ceea ce priveşte cantitatea, cât şi, desigur, calitatea scrierilor sale. O personalitate de un asemenea calibru ne face însă să ne întrebăm: este oare posibil ca cineva dăruit cu atâta creativitate să aibă, în fond, o minte mediocră, banală, sau poate chiar să nu fie prea inteligent?

Aceeaşi întrebare a fost ridicată şi în legătură cu Charles Dickens. Trebuie să recunoaştem însă că, în cazul lui Hugo, întrebarea s-a făcut auzită chiar de la începutul carierei lui literare; a fost repetată apoi la anumite intervale şi adesea cu vehemenţă, dar nu şi-a găsit răspunsul nici măcar în contextul reputaţiei sale postume. Chateaubriand, naşul romantismului francez, care îl considera pe Hugo elevul său fruntaş, l-a numit „pruncul sublim“. De altfel, cuvintele „copilăros“ şi „infantil“ apar adesea în comentariile făcute de colegii săi. De asemenea, apar cuvintele „nebun“ sau „nebunie“. Cu siguranţă, nebunia era ereditară în familia Hugo. Eugène, fratele scriitorului, şi-a sfârşit viaţa tristă şi neîmplinită într-una din celulele capitonate ale spitalului de boli mintale; Adèle, fiica lui Hugo, care s-a aflat în pragul nebuniei ani de zile, a cedat în cele din urmă în faţa bolii. Balzac a punctat această idee, spunând că „Hugo are craniul unui nebun, iar fratele lui, marele poet necunoscut, a murit nebun“. Când se refereau la popularitatea scriitorului, oamenii vorbeau despre *l ’ivresse de Victor Hugo*[131]. În plus, nebunia lui părea contagioasă. Cel mai adesea era însă criticat pentru lipsa lui de inteligenţă. Poetul Leconte de Lisle spunea că Hugo e prost ca munţii Himalaya (la care Hugo a replicat că De Lisle era „prost pur şi simplu“). Referitor la Hugo, romancierul Léon Bloy a folosit expresia „budist imbecil“ şi a continuat cu o incriminare mai generală, scrisă cu puţin timp înainte de moartea scriitorului: „Toată lumea îi cunoaşte senilitatea intelectuală demnă de milă, avariţia sordidă, egoismul monstruos şi ipocrizia absolută“. Tristan Legay a susţinut (în 1922) că lui Hugo, maestru al antitezei poetice, i-a scăpat tocmai antiteza pe care o reprezenta el însuşi, şi anume „maniera splendidă, în absenţa gândirii“, chestiune anticipată şi de eseistul Paul Stapfer (în 1887) atunci când a spus că Hugo „este cel mai mare dintre poeţii francezi, dar un retorician lipsit de gust; este un vorbitor elocvent, dar se complace să discute fleacuri fără importanţă; este autorul unor scrieri felurite, dar un om plin de imperfecţiuni“. Emile Fagnet nu a pus la îndoială geniul lui Hugo, dar l-a calificat pe autor drept „un personaj oarecare, comun […]. Ideile lui au fost comune la vremea lor, fiind chiar puţin depăşite […]; este un regizor extraordinar al locurilor comune“. Criticul literar Jules Lemaître s-a exprimat (1889) cu şi mai multă cruzime: „S-ar putea ca omul ăsta să aibă

geniu, însă precis nu mai are nimic altceva“.

Ceea ce i se impută lui Hugo, atât la nivel intelectual, cât şi la nivel uman, nu-i ştirbeşte însă cu nimic creativitatea, ale cărei surse se pot explica în detaliu. Scriitorul s-a născut la Besançon, ca fiu al unui ofiţer de carieră care a prosperat sub Napoleon Bonaparte şi a devenit general, primind titlul de conte de Siguenza. În copilărie, Victor Hugo a călătorit o vreme în Italia şi Spania, când tatăl său se afla în campanie, şi a fost martorul unor scene cumplite de-a lungul drumurilor pe care le-a străbătut – răniţi şi morţi, leşuri de cai, sate distruse. Părinţii săi nu se înţelegeau prea bine, iar în 1812, doamna Hugo şi-a luat cei trei fii (Victor fiind mezinul) şi s-a stabilit la Paris, pe Impasse des Feuillantines, la nr. 12, într-o fostă mănăstire de maici fondată de Ana de Austria. Imobilul avea o grădină imensă, cu o capelă în ruine şi foarte multă verdeaţă, care i-au lăsat copilului Hugo amintiri de neşters. Capela aceea în ruine e poate precursoarea catedralei din *Cocoşatul de la Notre-Dame*, cam dărăpănată pe atunci, iar verdeaţa se regăseşte în mod cert în codrii şi desişurile din romanul *Quatre-Vingt-Treize*. Hugo a fost un scriitor cu o deosebită acuitate a percepţiilor vizuale, ceea ce a reprezentat atât un avantaj, cât şi un dezavantaj. Percepea o imagine anume – în cazul unui poem, desigur, dar şi în cazul unui roman sau al unei scene importante dintr-o piesă – pe care o dezvolta şi o amplifica apoi într-o povestire, într-o intrigă de roman sau într-un scenariu dramatic.

Hugo nu a beneficiat de o educaţie neîntreruptă şi sistematică, iar din multe puncte de vedere a fost un autodidact. A citit cu lăcomie toată viaţa, însă lecturile sale erau sporadice, neorganizate şi aleatorii; asimila uneori doar parţial cantităţi imense de date, de imagini şi de cuvinte, percepute atât din punct de vedere sonor, cât şi ortografic. Avea un talent înnăscut pentru cuvinte, pe care le-a îndrăgit enorm, ceea ce a contribuit, mai presus de toate, la cariera sa poetică. Îi plăcea mult şi muzica, mai ales Mozart şi Beethoven; s-a împrietenit cu Liszt şi cu Berlioz, în măsura în care îi stătea în putere să lege prietenii, însă muzica cuvintelor era cea care-l vrăjea şi-i dădea aripi. Nici un vorbitor de franceză n-a folosit cuvintele cu mai multă afecţiune şi, uneori, dimpotrivă, cu mai multă forţă. Hugo s-a jucat cu franceza ca o panteră tânără; alteori, a atacat-o ca un rinocer.

Şi-a dorit mereu să devină celebru cu ajutorul literaturii. De asemenea, a căutat să acceadă la putere prin intermediul politicii (uneori în mod direct, alteori indirect). Atunci când s-a putut, s-a folosit de ambele, în tandem. În orice caz, în lunga sa carieră, care s-a desfăşurat uneori mai aproape de centrul politicii, alteori la periferia ei, consistenţa este greu de găsit, ceea ce e valabil şi în privinţa principiilor morale sau a logicii intelectuale. Anumite idealuri la care a aderat zgomotos s-au dovedit a fi vorbe goale. Dincolo de această faţadă retorică se afla dragostea de putere – o dragoste oarbă şi combinată cu atâta incompetenţă şi stângăcie, încât, chiar şi atunci când poziţia dorită îi era la îndemână, o rata, fie din exces de nerăbdare, fie pentru că ezita prea mult.

Având în vedere istoricul familiei, ar fi trebuit să fie bonapartist sau republican. Nu a repudiat niciodată trecutul tatălui său, care fusese un adept al lui Napoleon, şi a făcut uz, în mod discret, de titlul nobiliar dobândit de tatăl său în luptă, spunându-şi aproape toată viaţa – cu excepţia scurtelor perioade când era la modă egalitarismul republican – „vicontele Hugo“ şi tratându-şi fraţii şi soţia ca pe membri ai nobilimii. Cu toate acestea, atunci când Napoleon a capitulat, dar şi înainte, Hugo a fost un legitimist[132] şi un regalist înfocat, susţinător fervent al Casei de Bourbon şi catolic extremist. Marea lucrare a lui Chateaubriand, *Geniul creştinismului* (1802), a reprezentat sursa de inspiraţie intelectuală a renaşterii monarhist-papiste din Franţa, dar ne îndoim că Hugo ar fi citit-o. De acolo a

preluat mai degrabă simbolurile acelui etos renăscut – floarea de crin, vocabularul vizual al goticului, întregul dispozitiv al cavalerismului medieval şi zelul cruciaţilor –, cu care scriitorul s-a ospătat lacom şi le-a redat apoi sub formă de poeme. Pe când avea 17 ani, a fondat împreună cu fratele său Abel revista *Conservateur littéraire* (1819), care a apărut timp de aproximativ 18 luni şi în care a scris regulat, mai ales recenzii asupra poeziei publicate în perioada aceea, în care îi critica aspru pe autori chiar şi pentru cea mai mică abatere de la regulile gramaticii, ale metricii şi ale prozodiei – reguli pe care avea să le încalce el însuşi mai târziu, cu detaşare şi, în acelaşi timp, cu mult succes.

La 20 de ani s-a căsătorit cu o prietenă din copilărie, Adèle Foucher, urmând tradiţia catolică. Amândoi erau virgini, iar el îşi dorea o soţie care să se poarte cu multă modestie şi o certa atunci când îşi ridica puţin rochia ca să poată traversa vreo stradă plină de noroi, pentru că-şi lăsa astfel glezna la vedere. În anul căsătoriei (1822), Hugo a publicat primul lui volum de poezie şi a primit o donaţie de 500 de franci de la regele Ludovic XVIII, din fondurile private ale monarhului. Anul următor, romanul său *Han din Islanda* a primit din nou o recompensă bănească din partea regelui, şi anume o sumă regulată; de asemenea, Hugo a început să fie invitat la întrunirile organizate de Charles Nodier, un romancier protoromantic francez, la Bibliothèque de l'Arsenal, unde lucra ca bibliotecar; aceste întruniri au constituit şi primul *cénacle* al mişcării romantice. În decurs de doi ani, Hugo şi-a înfiinţat propriul *cénacle*, atrăgând majoritatea tinerilor scriitori. A urmat apoi o perioadă în care Hugo a adoptat, cu viclenie, o politică duplicitară. Deşi era încă regalist, şi chiar unul suficient de convingător pentru a fi invitat la încoronarea lui Carol X – şi pentru a scrie un poem despre naşterea regală, în care copilul e descris ca „regele Isus" şi ca „un prunc sublim" (încă unul!) –, îşi organiza în acelaşi timp propriul grup de discipoli care să-l susţină la nevoie. Piesa sa *Cromwell* (1827) s-a dovedit a fi de rău augur pentru Casa de Bourbon; în text, autorul oscila între monarhie şi republică, fără a se situa clar de o anumită parte. Prefaţa acestei drame reprezintă şi un fel de manifest politic – dar care era oare subiectul lui? E greu de spus. Răspunsul rămâne un mister, sau e poate doar semnul lipsei de idei a scriitorului. Carol X s-a oferit să-i mărească suma alocată. Hugo a respins oferta şi a avut grijă să facă cunoscut tuturor acest fapt. A păstrat însă suma primită iniţial, un exemplu timpuriu a ceea ce va deveni mai târziu o regulă – este vorba de oportunismul de care a dat dovadă. Până în anul 1830 îşi formase deja un grup suficient de mare de adepţi fervenţi pentru a organiza o demonstraţie belicoasă în favoarea lui, în seara premierei cu *Hernani* de la Comedia Franceză. Acesta a fost momentul triumfului oficial, istoric, al romanticilor conduşi de Hugo asupra adepţilor curentului clasic din literatură. Cei 300 de susţinători ai săi erau aranjaţi strategic peste tot, se pregătiseră şi repetaseră totul cu grijă. În conflictul care a urmat, mai mulţi susţinători ai curentului clasic au fost agresaţi, iar restul au fugit, lăsându-i pe romantici să-şi savureze victoria. A fost o strategie tipică lui Hugo, bine planificată şi dusă la capăt cu brio – căci nu degeaba era fiul unui general –, însă a fost rodul înşelăciunii, nu al inteligenţei, şi cu atât mai puţin al urmăririi unui ideal.

Seara premierei piesei *Hernani* e prezentată de obicei ca fiind preludiul dramatic al alungării Bourbonilor de la putere în decursul aceluiaşi an. Alungarea lor, deşi previzibilă – fusese o iarnă deosebit de grea şi mulţi oameni sufereau de foame – l-a luat prin surprindere pe Hugo, care, după o săptămână de ezitare şi derută, a renunţat la toate legăturile pe care le avea cu casa de Bourbon şi s-a autoproclamat republican. Triumful ducelui de Orléans – care a fost ales nu „rege al Franţei", ci

„rege al francezilor“, a renunţat la emblema florii de crin şi a arborat tricolorul republican cu un blazon reprezentativ (un alt exemplu de oportunism) – l-a luat de asemenea prin surprindere pe Hugo, deşi scriitorul s-a grăbit să susţină şi el noua „monarhie populară“. În schimb, regele Ludovic-Filip l-a făcut „pair al Franţei“, cu toate privilegiile cuvenite titlului respectiv, inclusiv un loc în Camera superioară a Parlamentului – lucru care s-a dovedit foarte avantajos, după cum vom vedea. Hugo era în relaţii bune cu monarhul cel generos a cărui siluetă avea forma unei pere; la un moment dat au avut o conversaţie *tête-à-tête* la Palatul Tuileries care s-a prelungit atât de mult în noapte, încât servitorii, crezând că toată lumea dormea deja, au stins luminile, iar regele a trebuit să găsească şi să aprindă singur o lumânare şi apoi să descuie poarta dinspre stradă pentru a-l lăsa pe Hugo să iasă.

Hugo a susţinut întotdeauna statul, atunci când acest lucru era în avantajul lui. După ce a insistat să se respecte cu strictеţe regulile impuse de prozodie şi de lexic, afirmând că disciplina în literatură era esenţa culturii franceze, a încălcat el însuşi aceste reguli, după bunul-plac, mai ales în poezie. A inventat ritmuri poetice noi. A transformat cu multă îndrăzneală versul alexandrin. A folosit cu viclenie ingambamentul, în feluri interzise până atunci, continuându-şi astfel ideea poetică în versul următor. Amplasa cezurile în mod idiosincratic şi folosea e-ul mut în mod arbitrar. Toate aceste procedee au fost însă adoptate şi exploatate apoi de tânăra generaţie de scriitori, iar revoluţia poetică iniţiată de Hugo a devenit repede norma poetică a vremii. În proză, a folosit vorbirea „naturală“ şi cuvintele din popor şi a făcut referire la situaţii şi la evenimente considerate până atunci nedemne de sfera literaturii. De asemenea, şi-a dezvelit sufletul şi a folosit mult pronumele *moi* şi *moi-même*. Coleridge şi Wordsworth procedaseră la fel cu o generaţie înainte (*Baladele lirice* se publicaseră în 1798) în Anglia, iar Wordsworth făcuse din scriitura asupra sinelui o adevărată virtute literară. Însă procedeele respective erau inedite pentru francezi şi li se păreau noi şi captivante. Toate acestea, împreună cu antinomismul literar al lui Hugo, l-au transformat pe scriitor în eroul tinerei generaţii educate.

În acelaşi timp, pentru a contracara acuzaţiile potrivit cărora ar fi atacat templul culturii franceze şi ar fi importat practici poetice străine şi distructive, Hugo a avut grijă să-şi etaleze cât mai vizibil patriotismul. În 1840, la a zecea aniversare a Revoluţiei din 1830, corul de la Opera din Paris a intonat imnuri pe versurile lui Hugo în timpul festivităţilor care s-au desfăşurat în Place de la Bastille:

Gloire à notre France éternelle!
Gloire à ceux qui sont morts pour elle! [133]

Şi tot aşa mai departe.

Doi ani mai târziu, Hugo şi-a publicat cartea de călătorii intitulată *Rinul*, a cărei temă era: „Să-i înapoiem Franţei ceea ce i-a dat Dumnezeu însuşi“ – adică frontiera cu Rinul. În carte, Franţa şi Germania apar ca însăşi esenţa Europei: „Germania este inima, iar Franţa, capul“. Dacă cele două puteri ar acţiona la unison, cu Franţa la cârmă, ar alunga Marea Britanie şi Rusia din Europa, iar „frontiera de pe Rin“ ar constitui etapa preliminară a acestei alianţe dintre cap şi inimă. Hugo susţinea că ar fi fost de altfel şi democratic să se procedeze aşa: locuitorii de pe malurile Rinului, deşi erau vorbitori de limba germană, voiau să trăiască sub „cel mai frumos, mai nobil şi mai popular steag din lume, tricolorul francez“. Populaţia respectivă ar fi fost gata să adopte franceza, adevărata

limbă a culturii şi idiomul gândirii înseşi, o temă pe care autorul a reiterat-o de-a lungul întregii sale cariere literare. Iată un exemplu: „Cum ne putem da seama de nivelul de inteligenţă al unei naţiuni? Simplu. După capacitatea naţiunii respective de a vorbi franceza“[5]. Hugo şi-a descris întotdeauna ţara ca pe o naţiune hărăzită să conducă, *une nation conquérante*.[6] Într-un poem din 1830, Parisul apare ca „oraşul mamă al Europei“, un „păianjen în a cărui plasă enormă sunt prinse naţiuni întregi“.[7] De asemenea, naţionalismul francez e văzut ca o adevărată binefacere adusă lumii, chiar dacă era vorba de naţionalismul strident personificat de Napoleon Bonaparte.[8] Ceea ce n-a intuit însă Hugo a fost amploarea pe care urma să o ia naţionalismul în ţări precum Italia şi Germania, fapt ce a dezavantajat Franţa. În secolul al XIX-lea, populaţia Germaniei unite şi, de asemenea, cea a Italiei unite au crescut cu 250% fiecare, pe când populaţia Franţei a crescut cu doar 45%. Însă chiar şi în 1871, când consecinţele dezastruoase ale aprinderii scânteii naţionaliste în Franţa au ieşit la iveală, vădindu-se totodată relativa slăbiciune a acestei ţări, Hugo a continuat cu acelaşi naţionalism înfocat. După ce Franţa a pierdut Alsacia şi Lorena şi s-au dezbătut condiţiile păcii impuse de victoriosul Bismarck, Hugo a afirmat în faţa Adunării Naţionale, al cărei membru era, că provinciile pierdute vor fi „recâştigate în curând“, şi a adăugat, cu o voce răsunătoare: „Să fie acesta sfârşitul? Nu. Franţa va lua înapoi Trèves, Mainz, Coblenz, Cologne – tot malul stâng al Rinului!“ Discursul lui bombastic a fost întâmpinat cu o tăcere jenată.[9] Opiniile sale politice şi părerile cu privire la relaţiile internaţionale sunt expuse pe pagini întregi şi în textele pe care le-a scris. Nu există însă nici un pasaj în care autorul să dea dovada cunoaşterii în profunzime a chestiunilor dezbătute, în care să manifeste intuiţii autentice sau să vădească măcar o anumită inteligenţă. Nu regăsim acolo decât expresia goală a unor platitudini care erau la modă – republica, poporul, Franţa, destinul, şi aşa mai departe. Hugo nu pare să fi meditat niciodată în mod serios asupra acestor chestiuni.

Dacă ar fi cugetat mai profund, şi-ar fi dat seama de ambiguitatea poziţiei pe care o adoptase, căci era în acelaşi timp beneficiarul şi victima propriului său oportunism. Fusese legitimist în tinereţe, apoi devenise o vreme republican, în 1830, iar după aceea susţinuse Casa de Orléans; însă atunci când rămăşiţele pământeşti ale lui Napoleon au fost aduse în Franţa şi veteranii războaielor napoleoniene au ieşit pe străzile Parisului, Hugo a scris în reportajul său *Retour de Cendres*: „Părea că toată lumea din Paris s-a adunat de-o singură parte a oraşului, ca lichidul dintr-un vas înclinat“. A fost atât de entuziasmat de acest eveniment încât a devenit bonapartist, fără să se gândească prea mult, după care a revenit la susţinerea Casei de Orléans, o opţiune politică mai adecvată intereselor lui personale. Odată cu Revoluţia din 1848, care l-a luat complet prin surprindere, a devenit din nou republican. Iată ce scria, jubilând: „În prezent, Parisul e capitala lumii civilizate […]. Gânditorii Parisului pregătesc calea unor înfăptuiri măreţe, iar muncitorii Parisului le duc la îndeplinire“. Trei zile mai târziu, pe 23 iunie 1848, aceiaşi muncitori i-au devastat locuinţa, aflată în perimetrul actualei Place des Vosges, pentru că l-au asociat regimului aflat la putere, ceea ce e foarte de înţeles, dat fiind că era membru al Camerei Pairilor din Parlamentul francez.[10]

Confuzia revoluţionarilor era cauzată de oportunismul lui Hugo, de eforturile lui de a fi deopotrivă un om al poporului şi un adept al Casei de Orléans. În anul 1845 s-a ajuns din această cauză la un incident ridicol, care a fost, din mai multe puncte de vedere, tipic întregii vieţi a lui Hugo, atât publice, cât şi private. Dintr-un tânăr cu înclinaţii puritane, autorul devenise încă înainte de 1830 mai degrabă boem şi promiscuu. Avea de ani de zile o amantă – pe Juliette Drouet, o actriţă –, dar se

implicase şi în multe alte relaţii amoroase, de obicei provizorii, cu diverse cameriste şi cu alte femei din aceeaşi clasă socială. În 1844 a început o relaţie cu Léonie Biard, nemulţumită de căsnicia sa cu un pictor mediocru pe nume Auguste Biard, mai mare decât ea cu 20 de ani. Femeia se pregătea să se despartă de soţul ei în mod legal, când l-a cunoscut pe Hugo. Léonie era cu doar patru ani mai mare ca Léopoldine, fiica lui Hugo. Când i-a devenit amantă, Hugo a început să-i scrie des scrisori de dragoste, care, desigur, o încântau nespus. Ceea ce femeia nu ştia însă era faptul că multe dintre pasajele arzătoare care i se adresau fuseseră copiate din misivele de dragoste ale lui Hugo către Juliette şi ale ei către el (a folosit de altfel unele fragmente şi în romanele sale).[11] A compus pentru doamna Biard şi 11 poeme despre dragostea de natură sexuală, la rândul lor inspirate, în mare parte, din alte poeme ale sale. Trebuie spus că scrisorile de dragoste ale lui Hugo, fie ele originale sau derivate din alte epistole (şi au supravieţuit câteva sute), urmează întotdeauna acelaşi tipic, după cum a observat şi Verlaine: „Te plac. Îmi cedezi. Te iubesc. Îmi rezişti. Dispari!“ Erau, zicea Verlaine, „bucuria cocoşelului triumfător şi cântecul său de izbândă“[12]. Hugo găsise un loc secret pentru întâlnirile sale cu Léonie, în discretul pasaj Saint-Roch, la ieşirea din Rue Saint-Honoré. Ceea ce nu ştia însă era că soţul lui Léonie angajase pe cineva s-o urmărească, iar pe 4 iulie 1845, Hugo (care figura acolo cu numele de „domnul Apollo“) şi Léonie, amândoi goi-puşcă, au fost treziţi din somn de doi detectivi ai poliţiei. Pentru o femeie căsătorită era un delict grav să poarte astfel de „conversaţii de natură criminală“, iar Léonie, prinsă în flagrant delict, a fost dusă imediat la închisoarea femeilor de la Saint-Lazare, unde erau închise prostituatele şi femeile adultere, şi a executat o sentinţă de şase luni. Hugo, pe de altă parte, s-a înfăţişat cu o medalie de aur la gât, dovedind că era pair al Franţei şi că avea prin urmare imunitate, neputând fi arestat decât din ordinul direct al Camerei Pairilor. A fost deci eliberat şi s-a reîntors la domiciliul conjugal la ora patru dimineaţa, a trezit-o pe soţia sa şi i-a mărturisit totul. Soţia lui nu s-a supărat deloc când a aflat că Juliette, pe care o ura, avea o rivală. Dimpotrivă, a luat-o pe Léonie sub aripa sa, a vizitat-o la închisoare, a primit-o acasă atunci când a fost eliberată, i-a dat voie lui Hugo să-şi reia relaţia amoroasă cu ea şi a avut mare grijă ca Juliette să afle totul. Între timp, Hugo, indignat de modul cum funcţiona justiţia franceză, a cărei victimă se considera (nefiind de altfel foarte îngrijorat cu privire la suferinţele lui Léonie), a început lucrul la romanul *Mizerabilii*, marea sa naraţiune ficţională despre mecanismele legii. Totuşi, autorul a avut de suferit unele consecinţe în urma acestui episod. Deşi scandalul nu a fost dat publicităţii, datorită cenzurii presei pariziene, lumea a început să vorbească. Sistemul de privilegii aristocratice a fost discreditat, spre marea supărare a regelui. Soţul înşelat, care ar fi putut da publicităţii informaţiile despre soţia sa şi Hugo, a fost cumpărat printr-o ofertă de a picta pentru Versailles. Regele a autorizat, de asemenea, şi transferul lui Léonie de la închisoare la mănăstirea Dames de Saint-Michel, de teamă că femeia s-ar fi putut plânge în mod public, la rândul ei, de tratamentul nedrept la care fusese supusă în comparaţie cu Hugo. La mănăstire, Léonie le-a ajutat pe maici să facă o selecţie a poemelor lui Hugo, pentru edificarea elevelor adolescente, înainte de a se muta în casa lui Hugo, sub supravegherea soţiei. Până la urmă, Hugo însuşi a dat-o afară, plângându-i-se lui Adèle: „Chiar trebuie să faci mereu pe şefa? Nu pot nici măcar să-mi aleg amanta?“ Hugo a fost ridiculizat şi compromis în urma acestui episod, rămânând marcat de evenimentele respective. În romanul său *Verişoara Bette*, scris în anul următor (1846), Balzac a glumit pe seama arestării lui Hugo şi a circumstanţelor respective; alţi scriitori au făcut la rândul lor aluzii discrete la incident. Mallarmé

susţinea că s-a născut în aceeaşi casă în care fusese arestat Hugo.

Cu toate acestea, jena resimţită de scriitor nu a durat prea mult, chiar dacă întâmplarea relatată mai sus a jucat poate un rol important, inclusiv în jefuirea casei lui. A continuat să întreţină relaţii amoroase, să seducă servitoarele şi să frecventeze prostituatele tot restul vieţii sale. Folosea în jurnale un anumit semn ce marca actul copulaţiei, semn ce apare de opt ori în primăvara anului 1885. Ultimul semn de acest fel apare pe data de 5 aprilie, la 38 de zile după a optzeci şi treia aniversare şi cu şase săptămâni înainte de moartea sa, survenită la 22 mai 1885. Când am locuit la Paris, în tinereţe, la începutul anilor 1950, un domn în vârstă mi-a descris o scenă de neuitat la care participase, scenă petrecută în copilăria sa, în anul 1884, când tocmai vizita un castel unde se afla atunci şi Hugo. În acea vreme, copiii servitorilor şi servitoarele îşi aveau camerele la mansardă, unde nu erau covoare pe jos, iar spaţiul era de-a dreptul spartan (servitorii de sex masculin dormeau jos, în pivniţă). Domnul respectiv mi-a povestit că într-o dimineaţă de vară se sculase, de plictiseală, foarte devreme, şi ieşise pe coridor, unde simţea sub tălpi podelele negeluite şi vedea soarele cum bătea pieziş prin ferestre, luminând firicelele de praf. Avea pe atunci cam patru ani. Dintr-odată, în faţa lui a apărut un bărbat în vârstă, care păşea pe hol cu hotărâre, avea barba albă, ochii pătrunzători şi aprigi şi era în cămaşă de noapte. Băiatul nu ştia nimic pe atunci, dar mai târziu, gândindu-se la episodul respectiv, a bănuit că Victor Hugo se trezise şi el devreme, pentru că observase cu o seară înainte o servitoare drăguţă care împărţea farfuriile la masă; aranjase poate un rendez-vous cu ea şi era acum în căutarea dormitorului fetei. Bătrânul, despre care băieţelul crezuse pe atunci că e Dumnezeu, s-a oprit, şi-a ridicat cămaşa de noapte, şi, apucând mâna băiatului, a pus-o pe sexul său mare şi erect şi i-a zis: „Tiens, mon petit. Il parait que c'est très rare à mon age. Alors, en temps d'avenir tu auras le droit à dire à tes petits-enfants, que tu a tenu en ton p'tit main, *le machin de Victor Hugo, poète*!"[134] Şi-a coborât apoi cămaşa de noapte şi a plecat mai departe, în căutarea prăzii.[13]

Evenimentele petrecute între anii 1848 şi 1851 au jucat un rol esenţial în viaţa lui Hugo şi am putea spune că i-au modelat destinul, fără a reuşi să le influenţeze în vreun fel. În 1848, au avut loc la Paris scene de o violenţă nemaivăzută, care i-au zdruncinat radicalismul nou adoptat; iar când Ludovic-Napoleon a fost ales preşedinte, Hugo l-a susţinut şi a intrat în noua legislatură ca bonapartist. Ludovic-Napoleon i-a oferit lui Hugo o funcţie în noul guvern, însă Hugo a refuzat-o cu dispreţ, pentru că nu se ridica la înălţimea aşteptărilor lui. După aceea a devenit din ce în ce mai distant, şi atunci când Ludovic-Napoleon a înscenat o lovitură de stat, în 1851, care l-a luat pe neaşteptate, ca de obicei, scriitorul s-a opus deschis şi cu violenţă noului regim, refugiindu-se mai întâi în Belgia, apoi în Insulele Britanice ale Canalului Mânecii – în Jersey, în 1853, şi în Guernsey, începând cu anul 1855. Atât soţia sa, Adèle, cât şi amanta sa, Juliette, l-au însoţit în acest exil autoimpus, care a durat două decenii. Din anumite puncte de vedere, exilul i-a convenit însă lui Hugo. Şi-a creat propriul univers medieval la Hauteville House, cum îşi numise vila unde locuia şi scria, admirând împrejurimile din camera sa aflată la etajul de sus, scriind poeme şi pamflete în care-l critica pe „Napoléon le Petit", cum îl numea el pe împărat, şi bucurându-se de priveliştea coastelor sălbatice şi a mării. Pe acestea din urmă le-a desenat de nenumărate ori în creion şi în acuarelă şi le-a zugrăvit, de asemenea, în marele său roman *Oamenii mării*. A prezis de la început căderea lui Ludovic-Napoleon, care a avut loc în 1870. Sfârşitul a survenit pentru că împăratul promovase acel

naţionalism plin de orgoliu pe care Hugo îl recomandase insistent şi pe care Franţa nu îl mai putea susţine. Hugo s-a întors totuşi complet reabilitat la Paris, în 1871, fiind privit ca un erou naţional şi ales din nou în Parlament, în ciuda discursurilor sale alambicate. Cărţile i se vindeau în continuare foarte bine, graţie unui mecanism publicitar gigantic căruia Hugo îi acorda o deosebită atenţie; şi-a însuşit cu graţie ceea ce atât el, cât şi alţii au considerat drept statutul său firesc de *doyen de la littérature française*.

Mai mult, din cauza atitudinii sale şovăielnice cu privire la monarhia franceză, a ajuns să fie privit în cele din urmă ca întruchiparea republicanismului, aşa că moartea lui, în 1885, a fost un eveniment naţional, iar funeraliile sale, o ceremonie publică care amintea de aceea a aducerii rămăşiţelor pământeşti ale lui Napoleon la Paris. Hugo planificase totul cu mult timp înainte, iar această ceremonie a reprezentat (într-un anume sens) ultima dovadă a oportunismului său. Îi numise atunci executori testamentari pe Jules Grévy, preşedintele republicii, pe Léon Say, preşedintele Senatului, şi pe Léon Gambetta, preşedintele Camerei Deputaţilor. Ultimele zile din viaţa lui au fost încărcate de dramă. Şi-a anunţat public credinţa în Dumnezeu. Arhiepiscopul Parisului s-a oferit, grăbit, să-i dea ultima împărtăşanie. Hugo, după ce a cochetat cu ideea timp de câteva zile, s-a declarat în cele din urmă laic şi a aranjat să fie îngropat în Panthéon, o biserică ce fusese sfinţită nu cu mult timp în urmă şi care a trebuit să readopte statutul laic, printr-un act parlamentar de urgenţă, pentru a-i putea adăposti sicriul. În noaptea de 19 spre 20 mai 1885, Hugo a dat un adevărat spectacol, cel al gigantului culturii pe moarte, pronunţând maxime în franceză, pe care le traducea apoi în latină şi după aceea în spaniolă. Se exprima în vers alexandrin, spunând, de pildă, „*C ’est ici le combat du jour et de la nuit*“[135] – cuvinte grandioase, dar goale de sens. Acceptase oferta guvernului de a-i organiza, cu mare pompă, funeralii de stat, dar insistase ca sicriul propriu-zis şi dricul să fie din cele destinate săracilor – o clauză cel puţin ciudată, căci Hugo era milionar şi-şi administra banii cu foarte mare grijă. Peste un milion de oameni au venit la înmormântarea sa, iar Edmond de Goncourt a aflat de la poliţie că toate bordelurile fuseseră închise şi drapate în mătase neagră, în semn de respect (un gest cât se poate de oportun, dat fiind că Hugo le fusese client fidel), deşi, cu o seară înainte, în timp ce corpul lui Hugo se afla expus sub Arcul de Triumf din Paris, fetele lucraseră din greu printre oamenii din jur. Dricul acela pentru săraci a ridicat obiecţii chiar şi în rândul oamenilor obişnuiţi cu oportunismul lui Hugo. Ford Madox Ford[136], care s-a aflat printre martorii oculari ai evenimentului, a notat că sicriul era ca „un fel de ladă neagră trasă de doi cai suferinzi […]; un exemplu şocant de ipocrizie incredibilă“. Urmau 11 trăsuri pline de flori. Mai mulţi oameni au fost ucişi în timpul funeraliilor, iar o femeie a născut în stradă. Oamenii îşi vor aminti de acest eveniment aşa cum o altă generaţie, din secolul următor, îşi va aminti de ziua asasinării lui Kennedy.[14]

Remarcile făcute de Ford Madox Ford reflectau sentimentele ambigue pe care le stârnise fenomenul Hugo în rândul englezilor. Tennyson, care era aproape la fel de celebru în Anglia, l-a numit un „titan bizar“. Era, după spusele lui, „un geniu inegal [care] ne reaminteşte că între sublim şi ridicol nu e decât un pas“. (Cuvintele acestea seamănă, în mod straniu, cu comentariile lui Napoleon Bonaparte la retragerea sa din Moscova.) În 1877, Tennyson a scris un sonet în onoarea lui Hugo (*Victor in Poesy, Victor in Romance*) şi i l-a trimis bătrânului scriitor, care a spus: „Cum să nu iubesc eu Anglia, când trăiesc acolo oameni ca dumneata?“ Thackeray a citit cartea lui Hugo despre Rin şi a notat: „E măreţ şi scrie ca Dumnezeu însuşi“. Mai târziu însă, când l-a văzut pe Hugo într-o

biserică din Paris, l-a numit „un barbar ciudat“[15].

Dickens s-a declarat impresionat atât de Hugo, cât şi de apartamentul acestuia din Place Royale, de la Paris: „Era un apartament fantastic, iar în mijloc stătea chiar Hugo, un bărbat mic de statură, cu trăsături frumoase şi cu ochii pătrunzători“. Cu alte cuvinte,

> un loc fascinant, care arăta ca un magazin de antichităţi sau ca încăperea aceea în care se păstrează lucrurile uitate de spectatori, într-un vechi teatru, mohorât şi vast. Hugo are înfăţişarea unui geniu, ceea ce şi este, fără îndoială, şi e o persoană interesantă din cap până-n picioare. Soţia lui e o femeie frumoasă, cu ochi negri, scânteietori; lasă impresia că ar fi gata să-i pună otravă în micul dejun, dacă ar avea dispoziţie. Mai era acolo şi o fiică care-i semăna leit, de 15 sau 16 ani, cu ochi identici şi aproape dezbrăcată de la talie în sus; cred că are un pumnal ascuţit în corset, deşi nu pare să poarte aşa ceva. Printre armurile acelea vechi, tapiseriile vechi şi sipetele vechi, un scaun vechi, cenuşiu, şi mese, printre baldachinele vechi din palate vechi şi leii auriţi, vechi, care merg să joace popice cu bile aurite, grele şi vechi, cei trei constituiau un spectacol romantic în sine şi păreau să descindă dintr-unul din romanele sale.[16]

O comparaţie între Dickens şi Hugo ar fi cât se poate de relevantă. Dickens este, în anumite privinţe, echivalentul englez al scriitorului francez: un romantic neobosit şi extrem de inventiv, un iubitor de poveşti stranii şi un povestitor de înaltă clasă; este un scriitor de geniu, care realizează descrieri extraordinare şi se exprimă întotdeauna cu mare precizie; este un îndrăgostit de mistere, de colţurile şi de cotloanele vechi, şi este, deopotrivă, pasionat de ciudăţeniile omeneşti. Cu toate acestea, cei doi autori sunt atât de diferiţi, încât am putea spune că ilustrează perfect diferenţele ce deosebesc Anglia de Franţa. Minunata ediţie a scrisorilor lui Dickens, apărută la editura Pilgrim în 12 volume, cu adnotări abundente, ne permite în sfârşit să înţelegem mai bine omul, în mijlocul activităţilor sale (cu o excepţie: este vorba de relaţia cu Ellen Ternan, încă învăluită în mister, probabil pentru totdeauna). Şi Dickens, şi Hugo au fost scriitori de o creativitate debordantă, dar s-au deosebit radical în toate celelalte privinţe. În timp ce Hugo era un orator bombastic şi un politician zgomotos care ocupase funcţii în Parlament sub trei regimuri politice, Dickens a refuzat net invitaţiile repetate de a intra în Camera Comunelor şi şi-a restrâns activităţile publice la unele proiecte cu finalitate practică, precum căminul pe care l-a fondat pentru femeile decăzute, pe care le ajuta să plece în Australia. Dacă Hugo era meschin şi avar, Dickens era darnic şi generos. Dacă Hugo era un naţionalist demagog şi un şovinist turbulent, Dickens a deplâns Războiul din Crimeea, îi ura pe politicienii ca Palmerston[137] şi a căutat întotdeauna să găsească căi paşnice de ieşire din conflictele internaţionale. Hugo făcea mult caz de ideea de nedreptate în general, însă Dickens a depus eforturi considerabile pentru a corecta nedreptăţile în anumite situaţii concrete. Reies din scrisorile lui actele de devotament şi de curaj pe care le-a înfăptuit de-a lungul întregii vieţi, dar şi gesturile sale generoase. Hugo, apare, dimpotrivă, orgolios, egoist şi preocupat exclusiv de sine. Uneori este de un comic involuntar, iar bufoneria lui are adesea o latură sinistră. Ambii autori şi-au tratat prost soţiile şi ambii au avut slăbiciuni majore de caracter, dar au dat dovadă şi de multă voinţă. Însă dacă o cunoaştere aprofundată a operei şi a vieţii lui Dickens ne apropie mai mult de el, în cazul lui Hugo, acelaşi proces ne îndepărtează de scriitorul francez. Care din ei a fost un artist mai mare? Care din ei a dat dovadă de mai multă creativitate? E imposibil de spus.

Note

130. Este vorba de insurecția din 27–29 iulie 1830, care a dus la abdicarea regelui Carol X și la urcarea lui Ludovic-Filip pe tronul Franței. Perioada cunoscută drept Monarhia din Iulie a ținut din 1830 până în 1848.

131. „Beția lui Victor Hugo“ (în fr. în orig.).

132. Începând cu anul 1830, legitimiștii susțineau reprezentantul Casei de Bourbon ca succesor legitim la tronul Franței.

133. „Glorie Franței noastre eterne! / Glorie celor ce-au murit pentru ea!“ (în fr. în orig.).

134. „Ia uite, micuțule. Să știi că nu li se-ntâmplă prea des celor de vârsta mea, așa că mai târziu o să le poți spune nepoților tăi c-ai ținut în mânuță *chestia lui Victor Hugo, poetul*!“ (în fr. în orig.).

135. „Aici veți vedea lupta zilei cu noaptea“ (în fr. în orig.).

136. Romancier, poet și critic britanic (1873–1939).

137. Henry John Temple, viconte de Palmerston (1784–1865), om de stat și prim-ministru englez.

10
Mark Twain:
Cum să spui o anecdotă

Mark Twain, pe numele său adevărat Samuel Langhorne Clemens (1835–1910), este una dintre figurile centrale ale literaturii americane. De fapt, am putea spune că el a inventat această literatură. Toţi marii scriitori ai Statelor Unite care l-au precedat, de pildă Washington Irving (1783–1859), Ralph Waldo Emerson (1803–1882), Nathaniel Hawthorne (1804–1864) şi Henry Wadsworth Longfellow (1807–1882), ca să-i pomenim doar pe cei patru care au dominat literatura transatlantică în primul sfert al secolului al XIX-lea, aparţineau mai degrabă tradiţiei literare engleze. În afară de asta, au suferit cu toţii, în măsură mai mare sau mai mică, de ceea ce se va numi mai târziu „servilism cultural“. E drept că James Fenimore Cooper (1789–1851) a folosit, începând cu anul 1826, un cadru tipic american în romanele sale din seria Leatherstocking, care îi au ca protagonişti pe indienii din regiunile izolate ale Statelor Unite, avându-l în centru pe curajosul Natty Bumppo. Povestirile lui Cooper au fost citite în întreaga lume şi au avut un impact major asupra fenomenului migraţiei europenilor în America. Cu toate acestea, autorul lor a fost, în esenţă, un urmaş al lui sir Walter Scott, adică un autor care a scris în tradiţia romantismului clasic, chiar dacă l-a adaptat dialectului american, şi un scriitor care, în voluminoasa operă pe care a creat-o, a privit mereu dincolo de ocean, spre modelele literare englezeşti. Mai mult decât atât, Cooper a fost un autor atât de inept, după cum a remarcat şi Twain în eseurile sale *Fenimore Cooper's Literary Offenses* şi *Fenimore Cooper's further Literary Offenses*, încât cu greu ar merita să facă parte din vreun canon artistic, oricât de permisiv.[1]

Spre deosebire de Cooper, Twain a fost nu doar un scriitor major, ci şi un spirit eminamente american. Subiectele romanelor sale sunt americane, chiar dacă sunt adunate sau preluate din lumea întreagă; stilul său (dacă acesta e cuvântul potrivit) este american, la fel ca vocabularul, accentul, umorul său ideologic, aspectele comice ale scrierilor sale, indignarea reală sau jucată, felul în care se prezintă pe sine, metodele comerţului literar şi flerul său jurnalistic. A fost un oportunist american, un plagiator american, un fanfaron şi un egoist american, dar şi un adevărat fenomen literar american. A eliberat o dată pentru totdeauna literatura americană de servilismul faţă de tradiţia europeană şi i-a învăţat pe scriitorii şi pe artiştii americani de toate felurile unele trucuri complet noi, care sunt folosite şi astăzi. Creativitatea sa era adesea necizelată, fără să cunoască ruşinea, dar, în acelaşi timp, autentică şi de-a dreptul copleşitoare. Ca într-un act de magie, a produs ceva din nimic, iar acel ceva a căpătat apoi proporţii, umplând volume întregi, instituind o adevărată tradiţie literară şi un set de certitudini culturale. A fost cel mai mare dintre toţi escrocii literari, un scriitor căruia-i plăcea să-şi păcălească publicul şi care se bucura de acest lucru cu lăcomie, cu amărăciune, cu dispreţ şi cu sentimentul triumfului, iar această bucurie îi defineşte spiritul creativ.[2]

America era o ţară mare şi nouă, care fusese iniţial locuită de oameni veniţi dintr-o lume mică şi veche. Pe măsură ce pătrundeau pe vastele teritorii americane şi le descopereau trăsăturile specifice, oamenii povesteau despre ceea ce văzuseră şi mai înfloreau lucrurile pe ici, pe colo, atât pentru

propria plăcere, cât şi pentru cei care nu ajunseseră încă atât de departe. Povesteau stând în jurul focurilor de tabără şi în jurul sobelor rudimentare din corturi, în jurul colibelor de lemn şi în prăvăliile care luaseră locul hanurilor şi al cafenelelor din ţările lor de origine. Relatau lucruri autentice, care căpătau însă trăsături fantasmagorice fiindcă erau repetate neîncetat, căci farmecul acestor povestiri provenea nu din veridicitatea lor, ci din îndrăzneala cu care erau spuse şi din seriozitatea şi naturaleţea povestitorilor. O nouă formă de artă era pe cale să se nască; sau poate renăştea vechea artă a povestirilor scandinave de tip saga şi a *Cântecului Nibelungilor,* create de germani şi de popoarele nordice înainte de a avea ştiinţă de carte. Renaşterea aceasta era însă de un alt fel. Este vorba de un fenomen care se dezvoltase de-a lungul frontierelor unei societăţi sofisticate, educate şi moderne şi care avea nevoie de un Homer modern ca să o descrie. Acesta era Mark Twain.

Twain se născuse în Florida, Missouri, şi crescuse în localitatea Hannibal din acelaşi stat, lângă râul imens, noroios, care era mereu în centrul istorisirilor auzite în copilărie.[3] A fost pe rând ajutor de tipograf, pilot pe un vapor cu aburi, soldat voluntar, miner în timpul goanei după argint din Nevada şi, în cele din urmă, ziarist. Ocupaţiile acestea îl purtaseră prin Vestul Mijlociu şi prin vestul Americii, unde domina încă spiritul coloniştilor, iar deplasarea spre vest a frontierei era încă o realitate cotidiană. În mare parte din zonele acestea semicolonizate, oamenii nu prea aveau ce face în serile târzii, aşa încât povestitorii erau adevăraţi regi. În copilăria petrecută de-a lungul fluviului Mississippi, în adolescenţă şi la începutul maturităţii sale, Twain cunoscuse diverşi povestitori amatori sau din rândul coloniştilor şi tânjea să le calce pe urme, tot aşa cum tânjea să fie pilot pe râu (după cum ne spune chiar el în *Viaţa pe Mississippi*). Aşa cum a devenit în cele din urmă pilot, a devenit, treptat, şi povestitor de geniu, fără să-şi piardă vreodată acest dar.

Nu numai că asculta poveşti şi le spunea apoi mai departe, dar, mai mult decât atât, cugeta asupra faptului de a povesti. După o vreme, a scris eseul *Cum să spui o poveste*, ce reprezintă componenta principală a unei colecţii de scrieri din 1897. Iată cum începe:

> Nu pretind că ştiu să spun o poveste aşa cum trebuie. Ştiu însă cum ar trebui spusă o poveste, căci am stat aproape zilnic, timp de mai mulţi ani, în compania celor mai mari povestitori.

Mai aflăm şi că un anumit tip de poveste, cea umoristică, este mai dificil de spus decât altele. În concepţia lui Twain, povestea umoristică e tipic americană, tot aşa cum povestea comică e tipic englezească, iar povestea cu tâlc, tipic franţuzească. În cazul poveştilor comice şi al celor cu tâlc efectul scontat depinde de subiect. În cazul povestirilor umoristice însă, efectul scontat depinde de modul în care sunt relatate lucrurile.[4]

Ne apropiem astfel de trăsătura cea mai importantă a lui Mark Twain şi de sursa creativităţii lui. Twain a învăţat cum se spun poveştile ascultându-i pe maeştrii acestei arte în jurul focurilor de tabără, în colibele de lemn, prin prăvăliile şi cârciumile de pretutindeni. A pus apoi totul pe hârtie. Nu a fost, în sensul strict al termenului, un filozof, un profet, sau un autor de reportaje, deşi era câte puţin din toate acestea. Mai presus de toate, a fost povestitor. Şi a fost un mare povestitor – un povestitor de geniu – pentru că era complet lipsit de scrupule. Twain era conştient, încă din copilărie, de imoralitatea fundamentală a actului povestirii. Atunci când povestim ceva, nu ne aflăm sub jurământ. Putem insista şi chiar trebuie să insistăm că povestea e adevărată. Dar asta nu

înseamnă, desigur, că lucrurile chiar stau aşa sau că ar trebui să stea astfel. Ascultătorii se aşteaptă ca povestitorul să proclame autenticitatea celor relatate pentru că aceasta este una dintre convenţiile artei. Însă ceea ce vor în fond şi cititorii şi ascultătorii, deopotrivă, nu se referă la verosimilitate sau autenticitate, ci la distracţie şi amuzament. Ştim asta cu toţii. O ştie şi povestitorul. Atunci când ne spune: „Ceea ce vreau să vă istorisesc e adevărul-adevărat“, nu face decât să pronunţe o formulă de tipul „a fost odată ca niciodată“. Povestitorul e un mincinos autorizat, deşi nu poate recunoaşte acest lucru deschis. Când Twain a aflat de afirmaţia lui Carlyle conform căreia „adevărul iese întotdeauna la lumină până la urmă“, a spus: „Poate când nu ştii să minţi ca lumea“. Expresia aceasta – „ca lumea“ – e foarte importantă. Există anumite convenţii cu care operează minciuna în cadrul actului povestirii, iar Twain era perfect conştient de acest lucru; de aceea a şi adoptat pseudonimul pe care îl ştim. Cu numele său adevărat, Sam Clemens, conştiinţa îl lega de adevăr, aşa cum se întâmpla şi cu alţi americani bine-crescuţi care credeau (sau pretindeau că ar crede) povestea aceea despre Washington şi despre cireş[138], de exemplu, o minciună inventată de Parson[139] Weems (care nu era nici el pastor, ci un comis-voiajor care vindea biblii). Sub pseudonim însă devenise povestitor autorizat şi putea minţi pentru artă. De fapt, pseudonimul lui reprezintă un dublu fals. Celebra strigare „mark twain“ de pe râurile americane, prin care se semnalează că apa atinge doi stânjeni în anumite locuri, nu a fost un pseudonim inventat de Sam Clemens. L-a preluat de fapt de la un alt pilot de râu devenit scriitor, Isaiah Sellers, care publica în revista *New Orleans Picayune*. Clemens l-a criticat atât de brutal pe Sellers într-un ziar rival, *New Orleans True Delta*, încât acesta a renunţat, dezgustat, la scris, iar Clemens şi-a însuşit pseudonimul lui.[5]

Toate acestea s-au întâmplat în anul 1863, iar doi ani mai târziu, Twain (după noul său nume) a publicat schiţa *Broasca săltăreaţă din ţinutul Calaveras* în ziarul *New York Saturday Press*. Povestirea aceasta (care a devenit piesa centrală a primei lui cărţi, publicată în 1867) a atras atenţia întregii naţii, iar după aceea Twain n-a mai dus niciodată lipsă de celebritate sau de cititori. *Broasca săltăreaţă din ţinutul Calaveras* reprezintă chintesenţa lui Twain ca scriitor şi creator. De fapt, nu a auzit-o, aşa cum susţinuse la început, de la un bătrân colonist care i-a spus-o lângă un foc de tabără din California. Era un vechi basm (după cum a insistat mai târziu), cu origini în Grecia antică, care mai circulase în Statele Unite. Fusese publicat în California încă din anul 1853, când Clemens avea 18 ani, cu mult timp înainte de a ajunge pe Coasta de Vest a Statelor Unite. Nu putem şti cum a auzit (sau a citit) iniţial povestea. Probabil a inventat numele broaştei, Dan’l Webster, ca şi pe cel al proprietarului ei, Jim Smiley. A susţinut mai târziu că episodul se petrecuse în ţinutul Calaveras, în primăvara anului 1849, în timpul goanei după aur din California, Smiley fiind un căutător de aur din acea perioadă. A mai susţinut şi că „am auzit povestea asta de la un om care le-o spunea ascultătorilor săi nu ca pe o noutate, ci ca pe ceva cunoscut, la care fuseseră şi ei martori, un eveniment pe care încă şi-l aminteau“. Poate că e adevărat. Însă Twain a mai adăugat: „Minerul care a spus povestea în ziua aceea din toamna lui 1865 […] nu-i percepea latura comică, nici el şi nici ascultătorii săi; nici măcar n-au zâmbit, ca să nu mai vorbim de râs; nu mai luasem încă parte la o adunare atât de solemnă“. Twain susţinea că pe oamenii aceia îi interesau doar două lucruri: „Primul era isteţimea eroului povestirii, Jim Smiley, care-l păcălise pe străin cu o broască ce înghiţise în prealabil alice; al doilea lucru era profunda cunoaştere a naturii broaştei, de care Smiley dăduse dovadă, căci ştia (după cum a arătat naratorul şi după cum a încuviinţat şi ascultătorul) că broaştelor

le plac alicele şi că sunt gata oricând să le înghită“. Ajuns în punctul acesta, Twain a inversat personajele: nu Smiley l-a păcălit pe străin, ci străinul l-a păcălit pe Smiley. Iar Smiley nu ştia că broaştelor le plac alicele – străinul e cel care i-a dat broaştei alice. Într-adevăr, nu există nici o dovadă în povestea originală că broaştelor le-ar plăcea alicele; dimpotrivă, Dan'l Webster probabil ura alicele, după experienţa aceea cumplită când nu se mai putuse mişca din cauza lor.[6]

Adevărul e că Twain a mai publicat această poveste, de câteva ori. După ce istorisirea s-a vândut bine în perioada anilor 1860, a republicat-o în anii 1890, oferind mai întâi versiunea greacă cu titlul „Atenianul şi broasca“, preluată din culegerea lui Sidgwick *Greek Prose Composition*, şi reluând apoi versiunea californiană cu Smiley, pe care o inventase sau o plagiase el. A avut apoi îndrăzneala să ofere încă o variantă a poveştii, o nouă traducere a unei versiuni franţuzeşti, tălmăcite de o aşa-zisă „madame Blanc“ şi publicate în *Revue des Deux Mondes*. Noua traducere, care îi aparţine, este una literală, de unde umorul extraordinar al textului; mai mult, Twain are astfel ocazia să le prezinte cititorilor confuziile ce ar caracteriza limba franceză. Cred că a făcut această şmecherie şi cu o versiune germană a povestirii, căci critica mereu tendinţa limbii germane de a juxtapune cuvinte foarte lungi; a scris pe tema aceasta şi unele texte pline de haz, în cărţile sale de călătorie. Mai târziu, a recunoscut că şi originalul grec al poveştii era inventat. Sidgwick, cu permisiunea lui Twain, tradusese pur şi simplu povestea în greaca veche, transformând alicele în pietricele, făcându-l pe Jim un locuitor al Beoţiei şi pe străin un locuitor al Atenei şi intitulând-o „Atenianul şi broasca“. Prin urmare, Twain înfăţişase toate coincidenţele acelea uluitoare doar de ochii lumii.

Scriitorul era, prin urmare, un umorist foarte abil, cu experienţă. Înţelesese perfect că sursele umorului se pot economisi prin refolosire şi că o idee bună şi plină de haz – o broscuţă campioană care nu se mai poate mişca pentru că a înghiţit nişte alice – se poate folosi de mai multe ori, cu modificările necesare. Twain a spus o versiune a respectivei poveşti şi în conversaţiile sale private cu prietenii. A spus-o şi de la tribună, în timpul nenumăratelor cuvântări ţinute în diferite oraşe, căci una dintre marile sale calităţi era capacitatea de a recunoaşte imediat o poveste care putea fi atât redată cu glas tare, cât şi citită cu plăcere. Ar fi de altfel greu de spus când e mai nostimă istorisirea aceasta: când e citită, sau când e spusă? În franceză, germană, engleză sau greacă? În versiunea scrisă de Twain, e vorba de engleza vorbită de căutătorii de aur din California anilor 1840. Se poate relata însă la fel de bine în dialectul negrilor din Mississippi, în dialectul rural din Missouri sau în limbajul colocvial din Noua Anglie.[7]

Cu povestea aceasta, Twain a descoperit ceea ce actorii de comedie din secolul XX vor numi gag cu efect repetat, adică o glumă al cărei efect comic nu se diminuează prin repetarea ei în cadrul unei poveşti mai lungi, al unei cărţi sau al unei cuvântări, ci, dimpotrivă – dacă e bine spusă şi momentul e bine ales –, se intensifică cu fiecare referire. Când şi-a dat seama peste ce comoară dăduse, Twain n-a ezitat s-o folosească de mai multe ori. Exemplul clasic este cel din cartea sa *Sub cerul liber*, unde preia o anecdotă plicticoasă despre un anume Horace Greeley care mergea cu diligenţa; anecdota e spusă în diligenţă şi este repetată la anumite intervale de toţi cei care urcă. Existau multe anecdote despre Greeley, dar Twain, cu şiretenia şi cu gustul său pentru farsă, le lasă deoparte pe toate, compunând astfel cu uşurinţă un capitol plin de haz – un alt exemplu de economisire a surselor umorului.

Gagurile acestea cu efect repetat apar şi în volumul *The Innocents Abroad* [„Inocenţii în

străinătate“], primul volum de mare succes, în care autorul descrie primul său tur al Europei, întreprins împreună cu alţi americani. Prima ediţie s-a vândut în peste 100.000 de exemplare şi i-a dus venituri substanţiale. După aceea însă, Twain a pierdut cea mai mare parte a banilor într-o afacere păguboasă cu maşini de tipărit brevetate şi a ajuns la faliment, însă şi-a recuperat averea în urma unui înconjur al lumii, pe durata căruia a ţinut discursuri. A descris călătoria respectivă într-o nouă carte, *Following the Equator* [„Urmând linia Ecuatorului“], care e o continuare a primului său volum *The Innocents Abroad*, iar din profiturile obţinute şi-a plătit creditorii până la ultimul bănuţ – un alt exemplu de economisire a surselor de inspiraţie, întrucât ambele cărţi pleacă de la aceeaşi idee, dar diferă suficient de mult încât să-şi mulţumească cititorii.

Twain s-a consacrat discursurilor publice încă de timpuriu; ele reprezentau o sursă de venit şi o metodă de a-şi face cunoscute cărţile. Cuvântările sale au reprezentat prin urmare o sursă majoră de câştiguri şi în acelaşi timp de celebritate. Ne-ar fi greu să spunem dacă Twain a fost mai cunoscut ca scriitor sau ca orator în timpul vieţii, cele două roluri fiind strâns legate între ele.[8] Discursurile lui erau în fond o serie de reprezentaţii umoristice – mostre de artă dramatică în care autorul juca, pur şi simplu, un rol. Sursa lui de inspiraţie au constituit-o lecturile publice ale lui Charles Dickens, care au atras, de asemenea, un public imens peste tot în Statele Unite în ultima parte a anilor 1860, când Twain începea şi el această activitate. Dickens îşi citea în public propriile volume; la fel a procedat şi Twain. Însă, dacă Dickens voia să le stoarcă oamenilor lacrimi (cu lectura referitoare la moartea micuţei Nell, de pildă) sau exclamaţii de groază şi emoţie (cu lectura privitoare la sfârşitul lui Bill Sikes), Twain voia să-i facă pe oameni să râdă. Era de fapt un comic la scenă deschisă. Râsul era scopul suprem al artei şi al creativităţii sale. Îi plăceau, desigur, şi banii, şi îl atrăgea traiul confortabil. Trăia de altfel bine şi şi-a construit două case scumpe, dintre care una există şi astăzi, ca muzeu închinat geniului său. Se simţea însă răsplătit cu adevărat numai atunci când îi făcea pe oameni să râdă. Era un egoist absolut, care, cu falsa sa modestie, solicita la fel de multă atenţie şi veneraţie ca Victor Hugo sau Richard Wagner. Forma de admiraţie care-l încânta cel mai mult şi-i era la fel de necesară ca apa şi aerul, atât atunci când se afla în companie privată, cât şi în public, erau chicotelile ce se transformau în hohote de râs, care izbucneau în final într-o veselie necontrolată ce-i făcea pe oameni „să dea din picioare şi să arunce cu scaunele“, după cum relata scriitorul însuşi. Twain îşi făcea intrarea în scenă cântând mai întâi la pian, din spatele cortinei (cânta destul de bine la pian şi el este cel care a inventat gluma aceea tipică barurilor din vestul Statelor Unite, „Vă rugăm nu trageţi în pianist. Îşi dă toată silinţa“, pe care a furat-o mai târziu Oscar Wilde în timpul turneului său american din anii 1880). Când se trăgea cortina, el era cufundat încă în muzică, apoi părea că devine treptat conştient de prezenţa publicului, se ridica de pe scaun şi mergea în centrul scenei. Făcea o pauză lungă, apoi începea să vorbească.[9]

Twain se îmbrăca pe potriva rolului pe care-l juca, asemenea lui Dickens şi lui Oscar Wilde. Însă, dacă Dickens apărea în hainele bărbăteşti de seară ale perioadei victoriene timpurii, iar Wilde purta pantaloni strâmţi de catifea, catarame de aur şi îmbrăcămintea tipică estetismului din secolul al XIX-lea, Twain îşi concepuse o costumaţie proprie. Fracul negru pe care-l purtase iniţial a lăsat mai târziu locul unui costum alb, din in sau din stofă de lână, în funcţie de anotimp, pe care-l purta cu o cravată albă de mătase şi cu pantofi tot albi. Când a devenit foarte cunoscut datorită cuvântărilor sale publice, părul roşu ca focul îi încărunţise deja, apoi devenise de un alb minunat, aidoma spumei

şampaniei, la fel ca mustaţa sa stufoasă. Înfăţişarea lui a devenit cunoscută peste tot, oriunde s-ar fi aflat, atât în Europa cât şi în Statele Unite. Se bucura de glorie din plin şi ajunsese să poarte îmbrăcămintea aceea de culoare albă peste tot, nu doar pe scenă. Pentru ocaziile mai speciale, îşi procurase însă alt costum, după ce Oxford University îi conferise un doctorat onorific, spre marea sa bucurie. Îi plăcuse mult roba neagră, splendidă, lungă până la pământ, tivită cu ornamente aurii, cu gluga roşie de mătase şi completată de toca de absolvent, care se purta la acordarea titlului respectiv. Se afişa în această costumaţie mai ales la dineurile date în onoarea lui şi în toate ocaziile formale când dorea să atragă în mod special atenţia publicului.

Ca interpret şi ca povestitor de anecdote, Twain şi-a dat seama la un moment dat că ar fi trebuit să-şi moduleze vocea în funcţie de rolurile pe care le interpreta şi că ar fi fost bine să utilizeze mai multe accente. După cum am văzut, dialectele, ca sursă a comicului, au o istorie îndelungată care ajunge cel puţin până la Chaucer, fiind folosite şi de Shakespeare. Dickens le-a folosit cu mult succes, dovedindu-se un adevărat maestru al dialectului londonez cockney, în multiplele sale versiuni specifice districtelor din jurul Londrei. Particularităţile trebuie însă pronunţate cu voce tare, mai ales dacă vrem să stârnească râsul. Un scriitor care le foloseşte îndeosebi în scris e nevoit să redea în engleza standard variante care să fie în acelaşi timp şi autentice, şi amuzante. Nu e deloc uşor. Lui Dickens îi reuşea, dată fiind uşurinţa extraordinară cu care putea folosi cuvintele în mod incorect şi reda malapropisme; doamna Gamp, personajul său fictiv, e cel mai bun exemplu în acest caz. Însă nici Dickens nu izbutea întotdeauna să redea accentele cum trebuie; lui Thackeray îi reuşea foarte rar, şi chiar Kipling, care era un maestru al dialectelor vorbite în India, dădea greş când era vorba de irlandeză, de dialectul din Yorkshire sau de cockney-ul londonez. Twain n-a dat însă greş niciodată. Ca povestitor de geniu, reuşea întotdeauna să le exprime bine pe scenă şi e singurul despre care pot spune că le-a redat întotdeauna cu succes şi în scris. Exemplul cel mai bun în această privinţă e romanul *Aventurile lui Huckleberry Finn*. Iată ce spune Twain într-o notă intitulată „explicativă“, aflată chiar înaintea cuprinsului la ediţia originală (1885):

> În această carte s-au folosit mai multe dialecte, şi anume: dialectul negrilor din Missouri; forma extremă a dialectului din zonele mai izolate ale sud-vestului Statelor Unite; dialectul obişnuit al „Districtului Pike“ şi patru varietăţi modificate ale acestuia din urmă. Nuanţele n-au fost adăugate la întâmplare sau în mod neglijent, ci cu conştiinciozitate şi rigurozitate, dat fiind că autorul e perfect familiarizat cu aceste forme de vorbire.
>
> Ofer această explicaţie pentru că, în lipsa ei, mulţi dintre cititori ar putea crede că personajele cărţii încearcă să vorbească toţi în acelaşi fel, dar nu reuşesc.

Dialectele folosite în *Huckleberry Finn* reprezintă un exerciţiu de măiestrie supremă, neegalat până acum în literatura de limbă engleză, şi-i conferă un farmec cu totul deosebit romanului acestuia care are, de altfel, multe calităţi. Accentele utilizate dau poveştii o notă de realism şi de vivacitate şi au avut probabil un impact mai mare pe scenă sau în sălile de conferinţă, unde, citind textul cu voce tare, autorul putea reliefa anumite cuvinte şi putea face comentarii detaliate, lucruri imposibil de redat în scris.[10]

În sala de conferinţe, când spunea o poveste în faţa publicului, Twain făcea anumite acrobaţii verbale, ca un violonist care interpretează o piesă solo spre sfârşitul concertului. Un exemplu

remarcabil îl reprezintă povestirea „Braţul de aur“, bazată pe una dintre anecdotele pe care le povestea adesea publicului, şi care a apărut în volumul *Cum să spui o poveste*. O numeşte „o istorioară de-a negrilor, cu fantome, în care trebuie să faci o pauză înaintea poantei finale“. Pauza aceea e „lucrul cel mai important din toată povestea“. Ca majoritatea comicilor profesionişti la scenă deschisă, Twain îşi îndrepta atenţia asupra unei anumite persoane din public, în funcţie de poveste. În cazul acesta, trebuia să găsească în public „o fată impresionabilă“. Şi explica: „Dacă îmi iese [pauza] aceea exact atât cât trebuie, atunci aş putea, odată cu exclamaţia finală, s-o fac [pe fată] să scoată un strigăt şi să sară din scaun de spaimă“. Trebuie să citez aici povestea „Braţul de aur“ în întregime, pentru a vă dovedi cât e de înfricoşătoare.

Braţul de aur

Odată ca niciodată trăia un om tare, tare zgârcit şi trăia departe, în prerie, singur, doar cu nevasta lui. Într-o zi, femeia a murit, iar el a dus-o departe în prerie şi a îngropat-o. Ce să vedeţi, femeia avea un braţ din aur – tot din aur, de la umăr în jos. El era zgârcit rău; în noaptea aia n-a putut să doarmă, că voia braţu' ei de aur, tare-l mai voia.

Când s-a făcut miezu' nopţii, s-a sculat, a luat un felinar şi a pornit-o prin viscol, a dezgropat femeia şi i-a luat braţu' de aur; apoi, cu capu' în jos, că bătea vântu' tare, a pornit-o înapoi spre casă, încet, prin zăpadă. Apoi s-a oprit dintr-odată (aici faceţi o pauză mai lungă, luaţi-vă o înfăţişare uimită şi prefaceţi-vă că ascultaţi ceva cu atenţie) şi a zis: „Ce naiba-i asta?“

Şi a ascultat, a tot ascultat – şi vântu' făcea (cu dinţii strânşi, imitaţi vuietul tânguitor şi şuierător al vântului) „Vâjjjj-jjjj-jjj“ – şi apoi, departe, unde era mormântu', a auzit o *voce*! A auzit o voce în vânt – „Vâjjjj – C-i-n-e–m-i-a– l-u-a-t–*braţu*'–d-e–a-u-r? – vâjjj – vâjjj – C-i-n-e–m-i-a– l-u-a-t–*braţu*'–d-e–a-u-r?“ (acuma începeţi să tremuraţi din răsputeri).

Şi omu' a început să dârdâie şi să tremure, „Vai de mine şi de mine!“, iar vântu' i-a stins felinaru' şi zăpada şi promoroaca îi suflau în faţă de nu mai putea respira şi a început să meargă prin zăpada pân' la genunchi spre casă şi tare speriat mai era – şi nu mult după aceea a auzit iar vocea, şi (faceţi o pauză) venea *după el*! „Vâjjjjjj – jjj – jjjjj – C-i-n-e–m-i-a– l-u-a-t–*braţu'*–d-e–a-u-r?“. Când a ajuns la izlaz a auzit-o iar – mai aproape acuma, şi *venea* aproape! Venea din întuneric şi din furtună (repetaţi zgomotul vântului şi vocea). Când a ajuns acasă, s-a repezit sus pe scări, a sărit în pat şi şi-a tras plapuma peste cap şi a stat aşa, dârdâind şi tremurând tot – şi apoi afară, departe, a auzit-o *iar*! Venea spre el! Şi până la urmă a auzit (pauză – înfiorare şi faceţi-vă că ascultaţi) – cioc-cioc-cioc: *uite, vine sus pe scări*! Şi a auzit zăvoru' şi şi-a dat seama că e în cameră!

Şi curând şi-a dat seama că era *lângă pat*! (pauză) Şi apoi – a ştiut că *s-a aplecat peste el* – abia mai putea să respire! Şi atunci – atunci – i s-a părut că ceva r-e-c-e îi sufla în faţă! (pauză)

Şi atunci vocea a zis, chiar în urechea lui – „C-i-n-e–m-i-a–l-u-a-t–*braţu'*–d-e–a-u-r?“ (Trebuie să spuneţi asta cu un fel de plânset tânguitor şi plin de reproş; apoi uitaţi-vă fix şi fioros direct la cineva din public care stă mai departe – o fată, de preferinţă – şi lăsaţi pauza aceea care insuflă groaza să-şi facă efectul în liniştea profundă. După ceva timp, repeziţi-vă brusc la fată şi ţipaţi: „*Tu* mi *l-ai luat*!“ Dacă aţi reuşit să faceţi *pauza* exact atât cât trebuie, fata o să scoată un strigăt scurt, biata de ea, şi o să sară în picioare de spaimă. Dar *trebuie* să faceţi pauza aceea exact atât cât trebuie, nici mai mult, nici mai puţin, şi veţi vedea că povestea aceasta e lucrul cel mai

tulburător şi mai straniu şi mai ciudat pe care l-aţi povestit vreodată.)

Povestirile cele mai reuşite ale lui Twain au acelaşi efect şi pe scenă, şi la o lectură a textului scris, însă există diferenţe semnificative în privinţa detaliilor. Unul dintre exemplele cele mai relevante e cel al personajului Jim Blaine şi al berbecului campion care aparţinea bunicului său. Naratorul trebuie să fie „abţiguit atunci când spune povestea“, căci include divagaţii atât de ample, încât la final se pierde firul propriu-zis al naraţiunii. E o anecdotă greu de relatat, pentru că rişti să-ţi plictiseşti auditoriul şi să-l pierzi; în scris e şi mai riscant, căci cititorii, plictisiţi, vor da pagina şi vor trece mai departe. Transformarea unui subiect plicticos, dezlânat şi fără noimă, care aminteşte de curgerea propriilor noastre gânduri, în ceva plin de haz cere o îndemânare artistică deosebită şi nu mulţi scriitori pot realiza aşa ceva. Shakespeare a folosit cu succes tehnica divagaţiei în cazul lui Polonius, în *Hamlet*; Jane Austen a folosit-o în cazul domnişoarei Bates din romanul *Emma*; este de discutat dacă şi James Joyce a procedat la fel în cazul personajului Molly Bloom din *Ulise*. Twain a reuşit să ducă ideea la bun sfârşit dat fiind că divagaţiile respective erau, la rândul lor, interesante. E semnificativ faptul că atunci când a rostit de la tribună povestea despre berbecul campion, care apăruse iniţial în variantă tipărită, Twain a introdus şi alte elemente în cadrul naraţiunii, pentru a stârni râsul şi a captiva atenţia oamenilor. Atunci când a notat versiunea vorbită a poveştii şi a comparat-o cu originalul, Twain a fost uimit să vadă ce diferenţe existau între cele două versiuni (cel puţin aşa susţine el, dar nu poţi fi niciodată sigur că e absolut sincer).

Unele dintre tehnicile comice adoptate de Twain pur şi simplu nu aveau efect pe scenă. Să luăm, de pildă, *Jurnalul lui Adam şi al Evei*. La fel ca în cazul gagului cu efect repetat, avem aici un exemplu relevant de invenţie comică ce-i aparţine scriitorului – e vorba despre războiul sexelor. Autori dramatici precum Molière şi Sheridan făcuseră la rândul lor aluzie la acest subiect înaintea lui Twain, iar Shakespeare îi dedicase o piesă întreagă, *Îmblânzirea scorpiei*. Însă Twain a tratat subiectul în felul său, fără să se lase influenţat de alţi autori; l-a transformat într-un text independent şi i-a dat o turnură comică de sine stătătoare cu atâta talent, încât spectacolul s-a jucat permanent de atunci. Problema e că *Jurnalul lui Adam şi al Evei* îşi pierde din calităţi dacă e citit pe scenă. Una dintre calităţile sale majore este ironia discretă a textului, care e mai bine pusă în valoare la o lectură individuală. Iată un fragment din jurnalul lui Adam despre Eva şi despre nişte peşti dintr-un râu:

> Asta a făcut-o să compătimească vietăţile care trăiesc acolo şi pe care ea le numeşte peşti – pentru că ţine în continuare să dea câte-un nume la toate lucrurile, care nici măcar n-au nevoie de nume, de vreme ce nu răspund la el. Dar nici n-are vreo importanţă pentru ea, fiindcă, orice s-ar spune, tot neroadă e. Aşa că aseară a scos o grămadă de peşti din iaz şi i-a adus înăuntru. Mi i-a pus în pat ca să le fie şi lor cald. M-am uitat azi la ei din când în când şi nu mi se par mai fericiţi decât înainte. Doar că stau mai liniştiţi.[140]

Twain a făcut uz de ironie în toate formele, în mod constant, adesea cu o dexteritate şi cu o fineţe care pot trece neobservate la o lectură mai puţin atentă. Împreună cu ironia, trebuie menţionată şi gluma exprimată de obicei într-o singură propoziţie, pentru care Twain avea o înclinaţie naturală; aceasta a devenit axul central al umorului american. Am putea încerca să demonstrăm că e creaţia lui Twain; totuşi, lucrurile nu stau aşa. Paternitatea vorbei de duh i se poate atribui şi lui Benjamin Franklin: „În lumea asta nu e nimic sigur, în afară de moarte şi de impozite“; sau, tot de la Franklin,

vorbele spuse la semnarea Declarației de Independență a Statelor Unite: „Trebuie să ne ținem tari pe poziție, că altfel s-ar putea să ne țină doar ștreangul atârnat de gât“. Folosirea vorbei de spirit a devenit o trăsătură importantă a politicii americane în generația ce i-a urmat lui Franklin, doi exponenți de seamă ai acestei arte fiind Henry Clay[141] și dușmanul său Andrew Jackson[142], care pe patul de moarte a spus: „Nu regret decât un lucru, că nu l-am împușcat pe Henry Clay și că nu l-am spânzurat pe John C. Calhoun[143]“. În tinerețea lui Twain, și Abraham Lincoln era bine-cunoscut ca autor de butade. Însă popularitatea vorbei de duh și, de asemenea, respectul de care se bucură pretutindeni ca trăsătură esențială a spiritului american i se datorează totuși lui Twain. A folosit-o, de pildă, ca element-surpriză în povestirile sale – prima propoziție din *A Dog's Tale* este: „Tata era St. Bernard, iar mama collie, însă eu sunt prezbiterian“. A folosit-o cu succes în citatele de la începutul capitolelor din „romanul sumbru“ *Wilson Zevzecul* (preluate, chipurile, din „calendarul“ lui Wilson). Dacă era posibil, Twain prefera să-și înceapă și să-și încheie povestirile cu câte o vorbă de duh. Am numărat peste o sută, răspândite prin textele lui, dar probabil că în total se apropie de o mie. Niște exemple tipice – atât ca idee, cât și ca formulare (sintaxă etc.) – ar fi: „Adevărul e lucrul cel mai de preț pe care-l avem. Să-l economisim“; „Omul e singurul animal care roșește. Sau ar trebui să roșească“; „Familiaritatea naște dispreț – și copii“; „Conopida nu e decât o varză care a mers la colegiu“. Să menționăm aici și comentariile pe care le-a făcut cu privire la ferparul său dintr-un ziar newyorkez: „Relatările despre moartea mea sunt exagerate“. Twain s-a folosit de vorbe de spirit atât în cărțile sale, cât și pe scenă. Pe unele le compunea din mers. Altele presupuneau mai mult efort.[11]

Într-un fel, Twain era o persoană cât se poate de serioasă, care voia să schimbe lucrurile în bine. Își exprima părerile cu convingere și se dedica unor cauze bune. Considera, de pildă, că emigranții chinezi și negri erau discriminați și a afirmat adesea acest lucru. Nu era însă nici idealist, nici ideolog. Războiul Civil din Statele Unite i-a oferit ocazia unor gesturi nobile, dar el a șters-o în vest după doar două săptămâni în armata Confederației. Twain era înainte de toate povestitor și actor de comedie. Își dădea seama că ceea ce știa el cel mai bine să facă era să stârnească râsul și curiozitatea oamenilor, aceasta fiind cea mai sigură sursă de venit, dar și cea mai valoroasă contribuție pe care a adus-o la prosperitatea și la fericirea omenirii. După cum am afirmat și mai sus, nu era nici romancier, nici poet, nici dramaturg, nici filozof, nici istoric, nici autor de jurnale de călătorie, deși îi plăcea să lase această impresie. Scopul suprem al cărților sale este acela de a ne amuza.

De pildă, notele autobiografice despre tinerețea lui Twain din Nevada, privitoare la începuturile sale în jurnalism şi cuprinse în volumul *Sub cerul liber*, nu se constituie într-o carte bine structurată, iar așa-zisa lor cronologie e falsă. În urma analizei pe care am făcut-o respectivului volum, am constatat că e compus din 27 de anecdote principale și din mai multe anecdote secundare, dar şi o anumită cantitate de balast topografic. Iată care sunt poveștile: virtuțile și viciile pistolului „Allen“; juncuța cea sociabilă; cămila care a mâncat paltoanele; băutura subțiată cu apă; coiotul și câinele; Bemis și bizonul; Pony Express; Slade și crimele sale; indienii Digger; paturile mormonilor; Horace Greeley și Hank Monk; fuga tarantulelor; aventura de la lacul Tahoe; gloaba mexicană; febra argintului; cum te poți pierde în zăpadă; incidentul marii alunecări de pământ; ororile lacului alcalin; moartea lui Buck Fanshaw; cum e să-ți administrezi propriul cimitir; spânzurarea unor persoane

importante; Jim Blaine şi berbecul bunicului lui; unele virtuţi chinezeşti; editorul care se duelează; plăcerile Californiei; experienţa unui cutremur; înţelepciunea pisicii numite Tom Quartz. Apoi, în capitolul LXII, Twain pleacă pe coasta Pacificului şi rămâne acolo; ideea de viaţă sub cerul liber e abandonată, iar cartea nu se sfârşeşte dinamic, cum ne-am aştepta poate, ci cu o serie de smiorcăieli. Altfel spus, volumul este alcătuit destul de neglijent, iar autorul nu dă prea mare atenţie nici structurii, nici relaţiei dintre cauză şi efect şi nici noţiunii de adevăr. E de văzut dacă ne oferă totuşi o lectură plăcută sau nu. Mie mi se pare una dintre cele mai bune cărţi pe care le-am citit vreodată şi am parcurs-o, sau mai bine spus m-am cufundat în lectură, de mai multe ori.

Dacă analizăm celălalt text autobiografic major al lui Twain, *Viaţa pe Mississippi*, vom vedea că se încadrează cam în acelaşi tipar: e vorba de aproximativ 20 de anecdote majore, de mai multe anecdote minore şi de unele elemente de umplutură. Volumul cuprinde o colecţie de texte distractive, care, în marea lor majoritate, şi-ar fi putut găsi foarte bine locul pe scenă. (Deşi, după cum şi-a notat Twain la un moment dat, atunci când citeşti ceva mai poţi sări câteva pagini, însă în cazul prezentărilor cu public „trebuie să-l asculţi pe om până la capăt sau să pleci. N-aş recomanda urcarea pe scenă“.) Cele mai cunoscute romane ale lui Twain, *Aventurile lui Tom Sawyer* şi *Aventurile lui Huckleberry Finn* – capodopera sa –, se dovedesc a fi, la rândul lor, mai degrabă culegeri de anecdote, dacă le citim cu atenţie. Fiecare dintre ele are mai multe elemente în comun cu *Documentele postume ale Clubului Pickwick*, de Charles Dickens, decât cu, să zicem, *Casa umbrelor*, sau *Middlemarch* a lui G. Eliot, *Bâlciul deşertăciunilor* a lui W.M. Thackeray ori *Portretul unei doamne* a lui H. James. E-adevărat că relaţia lui Huck Finn cu negrul fugar Jim conferă cărţii unitate şi o anumită finalitate, aşa cum refuzul lui Pickwick de a se înjosi în faţa avocaţilor care-l implică în procesul „Bardell contra lui Pickwick“ conferă aventurilor sale un fir narativ şi un deznodământ. Însă plăcerea lecturii, atât în cazul *Documentelor postume ale Clubului Pickwick*, cât şi în cazul lui *Huckleberry Finn* este dată de episoadele anecdotice. Ambele romane sunt adevărate capodopere: neplanificate, incoerente, lipsite de responsabilitate din punct de vedere artistic, haotice. Cu toate acestea, funcţionează minunat datorită inventivităţii şi creativităţii extraordinare a autorilor lor.

În final, creativitatea este tot ce contează în artă. Datorită poziţiei sale centrale în cadrul literaturii americane, Twain a fost studiat cu atenţie de specialişti, dar fără rezultate semnificative. Există o adevărată industrie care îi este dedicată în lumea academică. Mare parte a acestei industrii s-a axat, în ultimele decade, pe încercarea de a răspunde întrebării „*Huckleberry Finn* este sau nu este un roman rasist?“. În mod sigur nu avem de-a face aici cu un roman corect din punct de vedere ideologic. După ce am studiat cu atenţie opiniile lui Twain în privinţa negrilor, cu calităţile şi defectele acestui grup etnic, cu statutul lor în societate şi cu modalităţile de a îmbunătăţi acest statut, am conchis că, în esenţă, Twain avea aceeaşi perspectivă asupra lucrurilor ca şi contemporanul său mai vârstnic, Abraham Lincoln. Asemenea lui Lincoln, nu era nici el obsedat de chestiunile de rasă (cum se presupune că suntem noi azi şi cum e de fapt orice minoritate autoritară); era mai degrabă obsedat de ideea de justiţie. Însă, ca şi lui Lincoln, îi plăcea să râdă şi-i plăcea să-i facă şi pe alţii să râdă, iar în cazul lui Twain râsul avea în general prioritate, chiar şi faţă de justiţie. Asta e tot ce se poate spune despre acest subiect. Personajul negrului Jim din *Huckleberry Finn*, impresionant şi îndrăgit, este primul exemplu de acest fel din literatura americană (dacă excludem cazul îndoielnic al

romanului *Coliba unchiului Tom*[144]). Povestea are defectele ei – toate cărţile lui Twain au unele defecte, adesea regretabile –, însă lipsurile acestea sunt compensate de frumuseţea extraordinară, de autenticitatea şi (în ciuda tuturor eforturilor lui Twain) de adevărul din paginile cărţii. În 1885, conducerea bibliotecii din Concord, Massachusetts, a hotărât să nu achiziţioneze *Huckleberry Finn*, nu pentru că ar fi fost un roman „rasist“, cât pentru că era „o mare porcărie“. Însă, două generaţii mai târziu, Ernest Hemingway nota: „E cea mai bună carte pe care o avem. Toată literatura americană se trage de-aici. N-a existat nimic înaintea ei. Şi, din momentul scrierii ei, n-a mai egalat-o nimic“. E o exagerare, desigur, însă Hemingway nu exagera totuşi prea tare. Toţi scriitorii americani au citit *Aventurile* şi romanul acesta i-a influenţat pe toţi, într-o măsură mai mare sau mai mică.[12] Opera extrem de vastă, cu colţurile paginilor îndoite, neglijentă, exasperantă, minunată şi cât se poate de inspirată a lui Twain e ca un munte de detritus pe şoseaua scrisului american, detritus ce-i forţează pe scriitori să-şi croiască drum pe deasupra acestui munte sau prin el. Este o realitate elementară a literaturii americane. Hemingway a învăţat câte ceva de aici; care autor american din vremea respectivă sau din vremea noastră nu a învăţat, la rândul lui? E imposibil să ne imaginăm musicalul american fără influenţa lui Twain, chiar dacă e mai îndepărtată, sau unele instituţii, precum Disney, revista *Time*, revista *Reader's Digest* sau publicaţia *New Yorker*. Povestea scriitorului american James Thurber *The Night the Bed Fell* [„Noaptea când a căzut patul“] urmează perspectiva deschisă de Twain. De fapt, întreaga operă a lui Thurber a crescut, dacă putem spune aşa, pe terenurile desţelenite de Twain. Este şi cazul scriitoarei Dorothy Parker, care a şlefuit vorba de spirit până i-a dat strălucire, chiar şi la Hollywood. Există ceva din Twain şi în umorul fraţilor Marx[145] sau în scrierile lui Raymond Chandler[146]. Vorbele de duh ale lui Twain şi-au făcut intrarea şi la Casa Albă, preluând teme din vremea lui Lincoln şi mergând până la mandatul lui Theodore Roosevelt, a cărui ironie – „Să vorbeşti cu blândeţe şi să ai un băţ mare la tine“ – este în cel mai pur stil al lui Twain (în acelaşi registru se încadrează şi Franklin Delano Roosevelt, vărul îndepărtat al lui Theodore Roosevelt, care a spus: „Nu trebuie să ne temem decât de teamă însăşi“). Până şi priapicul acela de John F. Kennedy avea o scânteiere din Twain în momentele sale cele mai bune (foarte rare, de altfel). Iar marele Ronald Reagan a condus Casa Albă timp de opt ani memorabili aproape în întregime în spiritul lui Twain. A comunicat şi a guvernat prin intermediul vorbelor de duh, căci ştia literalmente mii, păstrate în memoria sa vastă de om al scenei. O vorbă de spirit de-a sa, care reprezintă în acelaşi timp şi un mare adevăr (ca şi în cazul lui Twain), este „Nu-mi fac griji în privinţa deficitului. E destul de mare să se îngrijească şi singur“. Dacă Twain a fost comicul la scenă deschisă al literaturii, Reagan a fost comicul la scenă deschisă al Războiului Rece, cel care a lăsat cortina să cadă, în sfârşit, peste acel lung episod istoric.

Cu câţiva ani în urmă, Oxford University Press a avut ideea foarte inspirată de a retipări prin fotocopiere toate volumele lui Twain, în formatul şi cu corpul de literă iniţiale, împreună cu ilustraţiile originale şi cu o serie de introduceri foarte bine scrise. Am achiziţionat setul respectiv de 27 de volume la un preţ incredibil de mic şi, ca să fiu sincer, l-am folosit de atunci mai des decât oricare altă colecţie din bibliotecă. E de mirare că omul acesta îndrăzneţ, vanitos, lipsit de scrupule, mincinos şi, în fond, teribil ne-a însoţit în secolul XXI. Prin urmare, putem spune că, în lumea cuvintelor scrise sau rostite, supremaţia o deţine originalitatea.

Note

138138. Povestire moralizatoare despre copilăria lui George Washington şi unul dintre primele exemple de istorie orală. Pe când era copil, Washington ar fi lovit cu toporul un cireş al tatălui său, recunoscându-şi însă fapta cu sinceritate, spre bucuria părintelui.

139. „Pastor/preot“; joc de cuvinte.

140. *Jurnalul lui Adam şi al Evei*, trad. Carmen Paţac, Univers, Bucureşti, 2000, p. 8.

141. Om de stat, senator şi congresman american (1777–1852).

142. Cel de-al şaptelea preşedinte al Statelor Unite (1828–1837).

143. Om politic, congresman şi ministru de război american (1782–1850).

144. Lucrare a romancierei Harriet Beecher Stowe, publicată în 1852.

145. Celebră trupă de comici americani.

146. Cunoscut autor american de romane polițiste (1888–1959).

11
Tiffany: Vedere prin sticla fumurie

Louis Comfort Tiffany (1848–1933) este un nume asupra căruia merită să zăbovim, nu doar pentru că a fost cel mai mare artist al timpurilor moderne – şi poate al tuturor timpurilor – care a folosit sticla, ci şi pentru că ne poartă în lumea misterioasă şi ezoterică a fabricării ei, cel mai puţin cunoscut dintre toate meşteşugurile. Fabricarea sticlei de bună calitate ţine în acelaşi timp de talent, de ştiinţă şi de întâmplare. Se fabrică sticlă de peste 5.000 de ani, însă procesele chimice respective au fost descoperite relativ recent; chiar şi în prezent, unele dintre acestea sunt, într-o anumită măsură, imprevizibile. Puţini oameni din lumea artei înţeleg pe deplin procesul fabricării sticlei, fie că sunt colecţionari, intermediari, istorici ai artei sau curatori, şi chiar dacă deţin colecţii semnificative de obiecte din sticlă. Mulţi turişti merg în tururile ghidate ale atelierelor din Murano, dar se uită uimiţi la ceea ce văd şi pleacă fără să fi înţeles nimic. Puţinii autori care înţeleg cu adevărat sticla şi scriu despre ea sunt aproape fanatici, iar relatările lor sunt adesea incoerente, punctate de vocabularul straniu al meşteşugului – modelarea sticlei la cald (cu flacără), modelarea sticlei prin rulare, nume de pocale medievale, sucirea sticlei, vergele din fier şi alte unelte pentru prelucrat, preîncălzire, recoacere şi călire. Unii termeni datează de mii de ani.[1]

Istoria lui Tiffany şi urmările acesteia reprezintă o poveste stranie despre artă – dacă un om sărman ar fi colecţionat obiecte marca Tiffany în urmă cu şaizeci de ani, ar fi azi multimilionar. Unul dintre motivele preţurilor imense ale acestor obiecte constă în faptul că stilul Art Nouveau, predominant de-a lungul carierei artistice a lui Tiffany, a trecut în plan secund timp de mai mult de o generaţie; drept urmare, cantităţi mari de obiecte realizate în stilul respectiv au fost distruse, adesea în mod deliberat. Cele două case impunătoare pe care le-a avut Tiffany, unde se aflau cele mai bune lucrări ale lui, au fost vândute şi demolate. Nici un alt curent artistic nu a rezistat în măsură atât de mică, iar lucrările lui Tiffany au avut de suferit mai mult decât lucrările oricărui alt artist care a preferat acest stil. Desigur, sticlăria, prin fragilitatea ei, este mai afectată de trecerea timpului şi de accidente decât alte tipuri de artefacte, cu excepţia aurului, care e topit în vremuri de restrişte. Astfel, din opera celebrului giuvaiergiu Benvenuto Cellini singura lucrare majoră care a supravieţuit în timp a fost solniţa lui Francisc I (furată la un moment dat de la Kunsthistorisches Museum din Viena). Obiectele create de Tiffany nu au avut aceeaşi soartă, dar se pare că doar 10% din creaţia lui s-a păstrat; multe dintre piesele sale unice au dispărut pentru totdeauna.

Sticla e făcută din nisip şi dioxid de siliciu, sau silică, şi o serie de aditivi care fac amestecul prelucrabil. Compoziţia cea mai des întâlnită are 75% silică, 15% carbonat de sodiu şi 10% oxid de calciu. Nu există o definiţie exactă a sticlei, iar oamenii de ştiinţă refuză să o recunoască drept un material obişnuit. Se vorbeşte mai degrabă despre „o stare vitroasă“, o substanţă care, fără legătură cu compoziţia sa chimică, a trecut din stare lichidă în stare solidă fără formare de cristale. Astfel, la nivel atomic, sticla nu prezintă structura regulată a solidelor cristaline obişnuite, fiind mai degrabă o structură haotică de legături atomice în stare lichidă, structură care e păstrată şi în stare solidă. Sticla a fost definită de Keith Cummings, probabil cel mai mare expert contemporan în materie, drept „un

lichid mobil suprarăcit a cărui vâscozitate se poate controla prin căldură“. Consecința la nivel artistic a chimiei nedeterminate și indefinibile a sticlei este că poate fi, și a fost dintotdeauna, obținută și colorată cu ajutorul unei game vaste de materiale și că a fost prelucrată în nenumărate moduri, în locuri care nu au nici o legătură unele cu altele. Un sticlar ingenios are, prin urmare, toate șansele să-și creeze propriul tip de sticlă, ceea ce s-a întâmplat de altfel atunci când Tiffany a inventat *favrile*.

Tipurile noi de sticlă sunt legate de cele două modalități de procesare existente: prelucrarea la cald și prelucrarea la rece. Procesarea la cald e analoagă obținerii fierului, căci atât sticla, cât și fierul sunt modelate când se află încă în stare lichidă sau vâscoasă; prelucrarea la rece e derivată din procesul producerii bijuteriilor și reprezintă un fel de combinație între sculptură și gravură. Romanii, care au unificat diferitele tehnologii de prelucrare a sticlei din lumea antică și în timpul cărora producția de sticlă s-a extins considerabil, i-au numit *vitrearii* pe cei care prelucrau sticla la cald și *diatriarii* pe cei care o prelucrau la rece, într-atât erau de diferite cele două metode. Susan Frank, al cărei volum *Glass and Archeology* ne deschide o perspectivă asupra procesului fabricării sticlei în Antichitate, notează că nu putem generaliza atunci când vine vorba de sticlă: „Sticla este una dintre cele mai complexe substanțe, [iar] studiul ei din punct de vedere științific, ca sistem dezordonat ce prezintă mai multe componente, se află încă la începuturi, din anumite puncte de vedere“.[2] O mare parte din tehnologiile prelucrării sticlei și unele dintre produsele de sticlă au evoluat accidental, fiind preluate de meșteri care nu înțelegeau procesele respective. Să luăm, de exemplu, paharul de sticlă. În trecut, oamenii beau din cornul animalelor, pe care nu-l puteau lăsa jos decât atunci când era gol. Primele pahare au avut prin urmare formă de con, de unde și cuvântul *tumbler*[147]. Modelul cupei cu picior a reprezentat inițial o improvizație inspirată, care a devenit o piesă clasică în timpul secolului al XVIII-lea și care există și astăzi.

Temperaturile înalte servesc la topirea și la fixarea materialelor (a dioxidului de siliciu, a stabilizatorilor sau a altor substanțe) din care rezultă sticla. Aceasta devine solidă odată ce este răcită, sau mai degrabă suprarăcită, ceea ce duce la trecerea ei din stare lichidă în stare solidă. Cu cât temperaturile sunt mai mari, cu atât sticla devine mai fluidă. Pe măsură ce se răcește, creează o barieră elastică sau un fel de epidermă în punctul în care se întâlnește cu aerul. Aceasta permite realizarea unor proceduri stranii, cum ar fi forfecarea sticlei aflate în stare lichidă sau întărirea ei, când masa interioară e sub compresie și epiderma în tensiune (de pildă, prin picurarea sticlei fierbinți în apă rece, ceea ce dă naștere „picăturilor dure“ sau așa-numitelor „lacrimi de Batavia“). Există nenumărate procedee de prelucrare a sticlei. Suflarea sticlei, prin care se creează o bulă din sticlă, e posibilă dat fiind că sticla se întărește pe măsură ce se răcește, dar poate redeveni moale prin reîncălzire. Procedeul presupune rotirea constantă a bulei respective prin mișcările mâinilor și ale corpului, stând la baza metodei antice de suflare a sticlei. În epoca modernă, mișcările corpului uman au fost înlocuite de aparate complexe. Există, de asemenea, presarea statică sau strângerea între două suprafețe de metal, pentru a se imprima anumite modele, forme, date, nume și alte astfel de elemente, pe bule de sticlă fierbinte; această tehnică e folosită în cazul nasturilor și al cataramelor, de pildă. Ea presupune aceleași metode de prelucrare ca pentru piesele de metal de mici dimensiuni și a creat o întreagă industrie artizanală în Boemia. Pentru obiectele de sticlă mai complicate se realizau matrițe. Foile de sticlă, a căror obținere e inspirată din tehnologia producerii oțelului, sunt

formate prin turnarea continuă a sticlei topite între două role. Mai există procedeul rotirii, care utilizează forţa centrifugă şi care, la 3.000 de rotaţii pe minut, împinge sticla lichidă în sus, în matriţă, dându-i forma dorită; procedeul dă rezultate spectaculoase în cazul pieselor individuale, concepute de artişti. Într-o primă etapă a turnării sticlei, materialul folosit e presat în nisip şi apoi scos, lăsând o adâncitură; după aceea, se toarnă sticlă fierbinte direct din cuptor în forma respectivă, cu ajutorul unui polonic special – o metodă adecvată pentru realizarea sculpturilor în sticlă. Acesta poate fi înlocuit de o maşină de turnat suspendată, care topeşte amestecul de sticlă şi apoi îl toarnă în flux controlat. Putem face, în acest punct, o analogie cu gătitul hranei, dincolo de analogiile referitoare la forjarea fierului şi la orfevrărie, menţionate anterior. Cu cât masa de sticlă lichidă e menţinută mai mult timp în stare de mobilitate, cu atât sticla devine mai clară. Prin urmare, mobilitatea este esenţială pentru obţinerea unei sticle clare (mai ales a sticlei optice), fapt ce presupune amestecarea ei continuă, la fel ca atunci când trebuie să amestecăm în mâncare. Cu cât sticla e mai pură, cu atât e mai dură. Dacă nu e amestecată continuu, apar procesele de striere, care dau un aspect neplăcut materialului şi-i sporesc fragilitatea. Aparatele pot amesteca în mod continuu, ceea ce depăşeşte, desigur, capacităţile fizice ale unui meşter sticlar.[3]

Toate acestea sunt metode primare de producere a sticlei. Metodele secundare, care utilizează sticla solidă reîncălzită, nu implică temperaturi înalte, deci nici existenţa unei topitorii, şi includ mai multe forme de prelucrare manuală. Acestea presupun prelucrarea sticlei cu arzătorul pentru topire, care reprezintă o sursă mică, dar intensă de producere a temperaturilor înalte şi impune o dexteritate extraordinară în vederea modelării baghetelor şi a tuburilor de sticlă în diverse moduri. Acest tip de sticlă decorativă, care se producea şi acum 5.000 de ani în Mesopotamia, presupune o tehnologie relativ simplă, dar cere foarte mult talent şi iscusinţă şi se foloseşte şi astăzi. Pentru prespapieruri şi alte piese de sticlă asemănătoare, se foloseşte tehnica modelării cu un con special – se acoperă un con pliabil cu mai multe straturi omogene de sticlă, apoi se scoate conul respectiv şi se unesc straturile aplicate. Tehnica a apărut mai întâi în Egiptul antic şi este utilizată şi în prezent pentru sticlăria de foarte bună calitate; aceleaşi metode se folosesc şi pentru producerea anumitor dulciuri, cum sunt aşa-numitele „acadele de Blackpool“, create în oraşul Blackpool, din Marea Britanie. Procedeul are ceva magic şi ne arată cum, în mod aproape miraculos, fabricarea artistică a sticlei este mai mult decât suma etapelor sale. Plierea sticlei, care exploatează stadiul dintre starea solidă şi cea lichidă a materialului, este, de asemenea, un procedeu încă folosit, după 4.000 de ani. Metodele secundare de modelare conferă sticlei o serie mai mare de calităţi decât metodele primare. De pildă, *pâte-de-verre* reprezintă o tehnică de prelucrare ce utilizează bucăţelele foarte mici şi pudra de sticlă şi se întrebuinţează la producerea de plăci ceramice pentru navele cosmice. O altă metodă secundară e cea denumită *cire perdu*, folosită încă din Antichitate la turnarea bronzului.[4]

Este foarte important să nu uităm că sticla e o soluţie, nu un compus, şi prin urmare se poate amesteca cu o gamă largă de ingrediente. De pildă, sticla albă opacă se poate obţine din cristale formate prin adăugarea de fluor; cea albastră e obţinută prin adăugarea cobaltului sau a oxidului de cupru; pentru producerea sticlei verzi se adaugă fier sau crom sau un amestec din ambele; oxidul de uraniu, ca şi particulele coloidale de argint sau de manganat de fier vor da naştere unor varietăţi de sticlă galbenă; prin adăugarea sulfurii de cadmiu se obţine sticlă portocalie; diferitele amestecuri – sulfura de cadmiu împreună cu seleniul, sulfura de antimoniu, cuprul, aurul sau plumbul – pot fi

utilizate pentru producerea unei sticle de culoare roşie.[5]

În ultimii 200 de ani, artiştii şi producătorii au înţeles din ce în ce mai bine felul în care funcţionează diferiţii constituenţi ai sticlei şi care este cea mai bună metodă de a controla interacţiunea dintre aceştia pentru a produce rezultatele dorite. Normarea şi previzibilitatea au înlocuit misterul şi rânduielile empirice din trecut. La rândul ei, ştiinţa a contribuit considerabil la îmbunătăţirea tehnologiei. În 1959, compania Pilkington a descoperit procesul de aplatizare a sticlei, prin care sticla topită este menţinută în stare de plutire pe un pat de staniu lichid pentru a se produce foi de sticlă perfect netede, renunţându-se astfel la metoda tradiţională de aplatizare a materialului. În ultimii 50 de ani, dar mai ales în ultimii 25, s-a folosit din ce în ce mai mult sticla de mare durabilitate în construcţia gărilor şi a aeroporturilor, fapt ce oferă clădirilor respective un aspect mai degrabă eteric.[6]

Tiffany a ajuns să lucreze în domeniul sticlăriei după ce fusese bijutier. Tatăl său, Charles Lewis Tiffany, născut în 1812, şi-a deschis în 1837 un magazin la New York, în care vindea produse de papetărie şi articole de lux. Se pare că avea un talent deosebit pentru afaceri şi un gust desăvârşit în alegerea mărfurilor, o formă de creativitate prea puţin apreciată în istoria artei, deşi creşterea numărului de ateliere din Florenţa medievală reprezenta o dovadă clară a acestui tip de creativitate. Charles Tiffany avea un scop foarte precis în afaceri: voia să creeze o punte de legătură între bogăţia înfloritoare a Statelor Unite şi artele frumoase şi meşteşugurile europene. Progresul pe care l-a făcut de la tranzacţiile iniţiale cu mărfuri mai simple, locale, la argintăria importată din Anglia şi din Germania, la ceasurile elveţiene, la bijuteriile din Franţa şi la sticlăria, porţelanul şi sculpturile în bronz aduse din Italia reprezintă un exemplu tipic de creştere antreprenorială.[7] Profiturile rezultate din vânzarea mărfurilor de lux din import erau reinvestite în crearea de ateliere proprii şi în angajarea şi instruirea artizanilor americani. Charles Tiffany a început să-şi creeze propriile bijuterii în 1848; în anii 1860 avea deja cea mai mare afacere de acest fel din America, cu o reprezentanţă la Paris. În 1851 s-a extins şi în domeniul argintăriei, iar în curând a ajuns să domine piaţa. În timpul Războiului Civil din America, la începutul anilor 1860, firma sa a furnizat armatei Uniunii săbii, insigne pentru chipiuri, nasturi şi însemne ale gradelor militare. La încheierea războiului, şi-a folosit profiturile imense pentru a-şi extinde afacerea cu articole de lux, numeroşii săi clienţi făcând parte din rândul plutocraţiei americane. În 1871, de pildă, designerul său Edward Chandler Moore a creat setul de tacâmuri din argint *Audubon*, cu motive ornitologice preluate din uriaşele planşe ale celebrului atlas *Birds of America*[148]. Aceste servicii de masă sunt încă fabricate şi vândute de companie, la 140 de ani de la producerea primului set.[8] Tiffany a fost primul argintar american care a adoptat etalonul de 925 de părţi de argint la mie şi a profitat din plin de avântul pe care îl luase extragerea argintului în Nevada – atât de impresionant descrisă de Mark Twain – pentru a-i încuraja pe americanii înstăriţi să cumpere articole de argint de dimensiuni foarte mari. Vaza William Cullen Bryant, de exemplu, are 86 de centimetri înălţime. Vaza de aur realizată în onoarea lui Edward Dean Adams, concepută de artistul Paulding Farnham de la Tiffany&Co., e chiar mai opulentă, îmbinând mai multe procedee. Este lucrată în aur şi argint şi împodobită cu materiale preţioase precum perlele, cuarţul transparent, ametistele, turmalinele şi spessartinul. În prezent se află la Metropolitan Museum of Art din New York. Tiffany a folosit noile resurse provenite din Nevada, California, New Mexico şi Arizona, zone ce furnizau argint, aur, pietre preţioase şi semipreţioase în cantităţi uriaşe, pentru a

produce piese de cea mai bună calitate, pe deplin americane, care obţineau premiul întâi la cele mai prestigioase expoziţii europene.[9] A profitat, de asemenea, şi de instabilitatea politică a Europei pentru a cumpăra bijuterii de la familiile regale şi aristocratice căzute în dizgraţie. În 1848, de exemplu, agenţii firmei au cumpărat colecţii întregi de bijuterii de la Paris, Viena, Berlin şi din Italia, la preţuri foarte avantajoase, şi apoi le-au vândut cu un profit exorbitant noii Curţi a lui Napoleon III, la Paris, şi mai ales împărătesei Eugénie; ulterior, au răscumpărat produsele vândute, în 1870, când Napoleon III a fost detronat şi a trebuit să plece, alături de Curtea sa. Aristocraţii europeni cumpărau, la rândul lor, produse Tiffany originale: în anul 1900, cu doi ani înainte de moartea lui Charles Tiffany, 23 de familii regale (inclusiv regina Victoria) şi o sută de milionari americani achiziţionau bijuterii şi argintărie de la el, în timpul perioadei de mare creştere economică din America, la sfârşitul secolului al XIX-lea.

Louis Comfort Tiffany, fiul şi moştenitorul lui Charles Tiffany, a fost mai degrabă artist decât om de afaceri. A studiat artele plastice, mai întâi în atelierul pictorului George Inness, apoi la Paris, sub îndrumarea pictorului peisagist orientalist Léon Belly.[10] În tinereţe, a fost impresionat de lucrările lui William Morris, de atelierul acestuia şi de modul în care artiştii şi meşterii lucrau împreună, în primele etape ale mişcării Arts and Crafts. Toată viaţa sa, Tiffany a fost un artist şi un creator de prima mână. Era, prin natura lucrurilor, un bun organizator, un lider şi un om de afaceri – un cheltuitor şi un colecţionar, fără îndoială, însă şi un om care folosea cu atenţie banii. Îşi plătea facturile prin poştă, un obicei rar pe atunci; mai mult, ştia perfect cum să pună bazele unei afaceri viabile, cum să satisfacă şi în acelaşi timp cum să cultive gusturile clienţilor. Preluase de la Morris ideea cooperării artiştilor în cadrul unor firme şi a fondat, între anii 1877 şi 1878, Societatea Artiştilor Americani (împreună cu John La Farge şi Augustus Saint-Gaudens) pentru a îmbunătăţi calitatea picturii americane şi a o impune ca valoare. În 1879, a fondat, urmând exemplul lui Morris, firma de decoraţiuni interioare Louis C. Tiffany and Associated Artists (printre asociaţi se afla şi Candace Wheeler, care era brodeză şi designer de materiale textile). Designul interior era pe atunci foarte la modă datorită *Camerei cu păuni* decorate de Whistler[149], ce anunţa deja schimbările ce urmau să vină, şi datorită lui Oscar Wilde, care, în bine-cunoscutul său tur al Americii, popularizase ideea unei „vieţi trăite în spiritul artei“, mai ales în spaţiul domestic. Firma lui Tiffany primise deja câteva comenzi notabile – decorarea Camerei veteranilor din cadrul Arsenalului Regimentului Şapte din New York, decorarea casei lui Mark Twain din Hartford, Connecticut, şi, nu în ultimul rând, o comandă pentru Casa Albă, care, în timpul preşedinţiei lui Chester Arthur, între anii 1881 şi 1885, a fost renovată în întregime pentru prima dată de la construcţia sa. Preşedintele Arthur a aruncat 26 de furgoane de „vechituri“, cum le-a numit el, şi a invitat echipa lui Tiffany să înceapă renovarea.[11]

Mă întreb dacă Tiffany a fost în primul rând artist şi creator, sau mai degrabă un „susţinător al celor care creează“, adică un om care, cu viziunea şi capacităţile lui organizatorice, le-a înlesnit altor artişti procesul creaţiei şi al producţiei artistice. A îndeplinit, cu siguranţă, ambele roluri: care va fi fost însă prioritar? Ne-am putea pune aceeaşi întrebare şi în cazul lui Verrocchio, un extraordinar pictor şi sculptor italian, care avea cel mai mare atelier de pictură din Florenţa, unde a şcolit tineri precum Leonardo da Vinci, care au devenit, la rândul lor, mari maeştri ai picturii. Oameni cu mult talent artistic, ca Pugin, Morris şi Tiffany însuşi – designeri şi în acelaşi timp oameni de afaceri care au trebuit să facă faţă concurenţei pe piaţa liberă şi au angajat artizani, uneori în

număr mare, pentru a-şi finaliza vastele proiecte – au deţinut şi au condus ateliere de anvergura atelierelor renascentiste italiene. Însă, deşi Tiffany avea multe în comun cu Pugin şi cu Morris, inclusiv firea autoritară, din cauza căreia nu putea lucra mult timp în echipă, se bucura de susţinerea pe care i-o oferea afacerea tatălui său, o afacere la scară globală, care a înflorit în perioada transformării Americii în cea mai mare putere industrială a lumii, după ce fusese o economie preponderent agrară. În 1883, pe când lucra încă la redecorarea Casei Albe, Tiffany a dizolvat parteneriatul artistic pe care îl înfiinţase şi, din momentul acela, a operat doar prin intermediul afacerilor personale: The Tiffany Glass Company of Brooklyn (1885) şi Tiffany Studios of New York (1889), care în 1902 au devenit parte a firmei Tiffany and Company, moştenită la moartea tatălui său. În 1892, a înfiinţat The Tiffany Glass and Decorating Company, la Corona, în Long Island, pentru a produce piese rafinate de sticlărie la scară largă. Conştient sau nu, scopul său era de a reuni formele şi metodele folosite de William Morris şi bine-cunoscuta mişcare Arts and Crafts cu un stil nou care, plecând de la elementele existente, se dezvoltase mai ales în Belgia şi în Franţa. Stilul acesta rezona întru totul cu concepţia estetică a lui Tiffany, conform căreia formele artistice trebuiau să evolueze pornind de la formele naturii, fie că era vorba de copaci, flori, stânci, păsări şi animale, sau influenţate de fenomene naturale precum apusul soarelui sau lumina lunii. Deşi stilul îşi avea originile în Anglia, a fost numit totuşi *L'Art Nouveau*, după numele unui magazin deschis de antreprenorul Samuel Bing la Paris, în decembrie 1895. La momentul respectiv, stilul avea deja o vechime de 15 ani, iar Tiffany era unul dintre principalii reprezentanţi. Bing a subliniat însă foarte bine rolul aparte al artistului, de „susţinător al celor ce creează", atunci când a scris: „Tiffany şi-a dat seama că nu putea unifica diferitele ramuri ale industriei decât într-un singur mod: prin înfiinţarea unei fabrici mari, un atelier imens, de referinţă, care să reunească sub un singur acoperiş o armată întreagă de artizani, reprezentanţi ai fiecărei tehnici importante […] şi toţi ar lucra ca să pună în practică conceptele clare ale unui grup de artişti aflaţi în poziţii de conducere, artişti uniţi, la rândul lor, de un corp comun de idei".[12]

Tiffany readucea astfel la viaţă, în plină perioadă industrială, atelierele Renaşterii italiene, ca întreprindere care folosea mai degrabă sticla ca materie primă, şi nu bronzul, marmura sau vopselurile. Totuşi, Tiffany ajunsese să prelucreze sticla datorită primei sale pasiuni, peisagistica. În picturile lui, Tiffany îşi propunea să reprezinte lumina într-un mod cu totul aparte. Cunoscuse la Paris artişti la fel de pasionaţi de acest subiect, care foloseau anumite tehnici picturale (inspirate de Turner) pentru a reda lumina, tehnici ce aveau să poarte numele de impresionism. Tiffany s-a hotărât să obţină acelaşi efect de luminozitate pictând pe sticlă, sau, în orice caz, folosindu-se din ce în ce mai mult de acest suport. Îl impresionaseră vitraliile realizate de William Morris şi de Edward Burne-Jones, proiectantul principal al lui Morris, pe care le-a considerat net superioare produselor similare americane, a căror calitate lăsa de dorit, în ciuda cererii imense din Statele Unite: în anii 1870 s-au construit în America în jur de 4.000 de biserici, fiecare dintre ele având vitralii. Tiffany a lucrat iniţial cu John La Farge, care-i împărtăşea ideile, însă cei doi au devenit apoi rivali şi, în cele din urmă, chiar duşmani.

În privinţa vitraliilor, Tiffany pleca de la două premise majore. În primul rând, a renunţat la sticla pictată; cromatica sticlei folosite trebuia obţinută în cuptor. Studiind procesul de fabricare, şi-a dat seama că acest material putea căpăta orice nuanţă şi că, producându-şi propria paletă, putea crea

ferestrele dorite, cu aceeaşi intensitate şi puritate a culorii pe care o avea şi sticla medievală de cea mai bună calitate. În al doilea rând, considera că sticla colorată nu era destinată doar vitraliilor din biserici, ci şi interioarelor moderne. De la bun început, cu ajutorul noilor metode industriale de producere a sticlei, a realizat ferestre pentru un număr mare de biserici, folosind firul de plumb ca să evidenţieze calitatea desenului şi a culorilor, fără alte detalii pictate (de asemenea, avea tendinţa de a ignora arcul gotic al ferestrelor sau alte elemente arhitecturale, fapt ce l-ar fi înfuriat pe Pugin).[13] Tiffany a produs constant vitralii pentru ferestrele bisericilor. Una dintre capodoperele sale este *Copacul din mlaştină* (1905), creat pentru fereastra lucrată în memoria antreprenorului Russell Sage, din cadrul Primei Biserici Presbiteriene din Far Rockaway, New York. O altă capodoperă a sa a fost fereastra ce reprezenta un peisaj de dimensiuni mari (1924), realizată pentru Biserica Unită a lui Cristos, din Duluth, Minnesota. Iniţial, criticii au considerat un sacrilegiu prezenţa în biserici a unor vitralii ce reprezentau peisaje; acum sunt însă acceptate ca o formă de artă aparte, foarte apreciată, şi ocupă un loc central în cadrul expoziţiei dedicate lui Tiffany, la Metropolitan Museum din New York.[14] Reprezentările cu tematică laică realizate de Tiffany erau îndrăzneţe, deşi nu era singurul care lucra astfel; i se alăturau Charles Rennie Mackintosh în Scoţia, Victor Horta în Belgia, Antoni Gaudí în Barcelona şi Hector Guimard la Paris. Tiffany era însă singurul artist care a reprodus peisaje extraordinare, realizate în întregime de el. Încă din anul 1883, a creat un glasvand despărţitor enorm pentru Casa Albă, care separa sufrageria de axa principală a coridorului. În 1890 a expus, la Paris şi la Londra, *Cele patru anotimpuri*, o lucrare de dimensiuni mari, reprezentând patru peisaje simbolice, probabil cea mai mare piesă realizată din vitralii. A utilizat sticla opalescentă şi iridescentă, şi, de asemenea, sticla colorată transparentă, rezultatele fiind de-a dreptul spectaculoase; în acest punct, notăm din nou că multe dintre cele mai bine realizate ferestre ale sale au fost distruse, cu unele excepţii. Ca modele, prefera florile şi păsările, şi mai ales păunii (la fel ca Whistler). Lucrarea sa *Fereastră cu păuni*, aflată în prezent într-o locuinţă privată din Long Island, a fost concepută pentru interiorul unei case în stil pompeian din New York (1912). Atunci când vedem ferestrele sale expuse în muzee precum Metropolitan Museum din New York, este bine să nu uităm că au fost concepute iniţial pentru interioarele unor locuinţe, unde motivele folosite şi cromatica specifică erau în ton cu celelalte elemente create sau furnizate de Tiffany – covoare, perdele, mobilier şi alte obiecte ornamentale.[15]

Tiffany a început să creeze şi lămpi, ca produse derivate, făcând astfel încă un pas important în încercarea de a îmbina luminozitatea cu designul inspirat din natură. Mai există însă un caz în care este vorba atât de progresul artei, cât şi al industriei. Prin crearea companiei Standard Oil şi scăderea semnificativă a preţurilor combustibilului ca urmare a creşterii masive a producţiei, John D. Rockefeller a redus preţul parafinei cu 90%, fapt ce a reprezentat un mare avantaj pentru gospodine. S-a ajuns astfel simultan la o ieftinire semnificativă a combustibilului pentru încălzirea locuinţelor şi pentru iluminatul artificial, pe de o parte, şi la creşterea producţiei de lămpi, pe de altă parte. La puţin timp după aceea, în ultimele decade ale secolului XIX, s-a introdus şi iluminatul electric al locuinţelor, iar parafina şi iluminatul cu gaz au fost înlocuite de o sursă de lumină inodoră, care prezenta şi riscuri mult mai mici. Astfel, lămpile de lux ale lui Tiffany, diferite de produsele industriale de masă, au evidenţiat o dată în plus schimbarea tehnologică extraordinară a modului de iluminare a spaţiului domestic. Iniţial, artistul a creat lămpile respective pentru a da o folosinţă

practică bucățelelor de sticlă rămase după realizarea vitraliilor. Apoi, când ideea a prins aripi, lămpile au devenit o parte importantă a producţiei sale, fiind foarte îndrăgite de cumpărători, care plăteau şi 500 de dolari pentru o lampă cu un design mai complex, al cărei abajur era compus din 1.000 de bucăţele de sticlă distincte. Tiffany a înţeles că lămpile (şi vazele) de sticlă, dacă erau bine concepute şi frumos realizate, îl ajutau de fapt să-şi îndeplinească o dorinţă mai veche, aceea de a înfrumuseţa locuinţele oamenilor.

Toate lămpile sale erau inspirate din natură. Modelul numit *Glicina* avea marginea abajurului neregulată, ca semn distinctiv al mărcii Tiffany. Superba *Zinnia* era un exemplu de lucrătură măiestrită în metal. *Libelula* avea baza răsucită în formă de nufăr. Lampa cea mai spectaculoasă era *Nufărul de pe lac*, compusă din 12 lămpi separate, mai mici, din sticlă iridescentă, toate pornind de la aceeaşi bază de metal. *Nufărul de pe lac* s-a numărat printre lămpile cele mai îndrăgite de public, împreună cu *Floarea de măr*, concepută să „lumineze aidoma unei livezi primăvara“, şi cu *Magnolia*, care reproducea cu exactitate nuanţele de alb şi crem ale florilor acestui copac uluitor. Toate lămpile de mai târziu au fost electrice; Tiffany observase că noua sursă de iluminat producea efecte deosebite. În aceeaşi perioadă, şi-a unit forţele cu Thomas Edison pentru a proiecta primul teatru din New York cu iluminare în întregime electrică. La Paris, Tiffany fusese fascinat de Folies-Bergère, unde dansatoarea Loïe Fuller din Chicago avusese un succes fulminant. Fuller fusese prima dansatoare care folosise o echipă de electricieni talentaţi şi sticlă colorată pentru a-şi pune în valoare piruetele, ajutându-se de văluri lungi, susţinute de suporturi prinse de braţe. Efectele vizuale speciale pe care le-a obţinut au atras artiştii şi sculptorii din toată Europa, care au venit să-i reproducă posturile; printre aceştia se afla şi Toulouse-Lautrec. Tiffany, care îl admira profund pe Toulouse-Lautrec, l-a rugat ca, împreună cu alţi artişti, precum Degas şi Whistler, să conceapă modele de ferestre şi paravane de sticlă pentru magazinul lui Samuel Bing din Paris. Cu toate acestea, Tiffany prefera să utilizeze propriile schiţe sau să coordoneze proiecte desfăşurate sub supravegherea lui directă. După cum nota, „Dumnezeu ne-a dat talent nu ca să copiem talentul altora, ci ca să ne folosim de propria noastră minte şi imaginaţie“. Individualismul era, după părerea lui, „calea spre Adevărata Frumuseţe“[16], chiar şi atunci când lucra în echipă.

Deşi înţelesese perfect tehnologia sticlei şi aducea mereu inovaţii, Tiffany nu se ocupa de suflarea sau de turnarea sticlei. În 1892, l-a adus din Anglia, de la Stourbridge, pe Arthur J. Nash, managerul fabricii de sticlă White House, să-l ajute la crearea unei noi secţiuni a companiei, Tiffany Furnances, concepută în vederea producerii unui nou tip de sticlă stratificată, a cărei compoziţie chimică fusese inventată chiar de Tiffany. Era vorba de un tip de sticlă iridescentă, cu suprafaţa sidefată, foarte fină la atingere şi obţinută prin tratarea sticlei fierbinţi cu o combinaţie secretă de oxizi, pe care Tiffany a patentat-o în 1894 sub denumirea de *favrile*. Cuvântul nu provine din limba franceză, ci din engleza veche, şi însemna „lucrat de mână“. Pentru Tiffany, fineţea sa deosebită la atingere era la fel de importantă ca proprietăţile vizuale şi ca faptul că se preta la o cromatică rară, deosebită. Sticla de tip *favrile* putea fi folosită la crearea unei game largi de obiecte şi a devenit un simbol al decadenţei sfârşitului de secol XIX. Cel mai bine a fost însă pusă în valoare de vazele magnifice create de Tiffany în perioada anilor 1890. Printre aceste vaze se numără şi cele decorate cu modele imitând pana de păun, a căror sticlă sidefată căpăta luciri cu totul aparte, şi *cele de forma unor dovlecei rotunjiţi*, *creaţie* care îmbina anumite idei preluate din Antichitate şi conceptele curentului Art

Nouveau. Tiffany era fascinat de o floare americană (*Arisaema triphyllum*), ale cărei stamine par să rostească o predică din cupa delicată şi prelungă a petalelor. A conceput mai multe vaze urmând modelul respectiv, utilizând tehnici noi, inclusiv un tip de sticlă minunată, cu tente aurii, care era totodată catifelată la atingere. Aceste culori şi texturi deosebite impuneau ca sticla să fie lucrată la temperaturi foarte ridicate; prin urmare, era nevoie de o îndemânare cu totul specială. De şi mai multă atenţie era însă nevoie pentru producerea vazelor grele create de Tiffany, vazele cu aspect robust, asemănătoare unor prespapieruri, pentru care se folosea o tehnică antică îmbunătăţită, adusă la zi de artistul american. În cazul pieselor din urmă, florile reprezentate dau senzaţia că sunt prinse între stratul exterior şi cel interior al vazei.[17]

Tiffany era un creator veritabil, căci nu era niciodată pe deplin mulţumit de realizările lui; experimenta permanent şi-i plăcea să impună obiective aproape imposibile, nu doar sieşi, ci şi asistenţilor lui. La începutul secolului XX angajase o sută dintre cei mai buni sticlari din lume, cărora le oferise salarii de excepţie şi pe care îi încuraja să-şi pună în practică ideile proprii, pe care apoi le analiza cu ajutorul secţiei de chimie a fabricii şi le transforma în piese, datorită experienţei lui Nash; obiectele respective erau apoi comercializate, dat fiind talentul său deosebit la vânzări. Tiffany s-a folosit şi de resursele atelierelor sale de bijuterii pentru a produce anumite irizări metalice ale sticlei care, combinate cu unele tipuri de sticlă colorată specială, au dus la crearea „vazelor-bijuterii“, ce au diversificat tematica vazelor inspirate din natură. Studia tot timpul bucăţile de sticlă antică pe care le găsea în călătoriile sale sau pe care le vedea în muzee, pentru a descoperi efecte noi, produse accidental, pe care să le poată analiza chimic şi să le poată reproduce în atelierele lui. Aşa a reuşit să descopere, împreună cu Nash, un fel de sticlă pe care a numit-o cipriotă – opacă, cu suprafaţa puţin rugoasă, foarte plăcută la atingere, pe care o găsise pe şantierul arheologic de la Famagusta, din Cipru. A mai creat un tip de sticlă extravagantă şi somptuoasă, cu suprafaţa aspră, pe care a numit-o *lavă*, inspirată din anumite fragmente de sticlă găsite lângă Vezuviu. În urma studiilor întreprinse asupra Antichităţii, a realizat şi plăci de ceramică encaustică ce puteau fi folosite în băile moderne sau pentru încadrarea unui nou tip de şemineu, pe care l-a conceput chiar el (încorporând rafturi pentru cărţi sau pentru obiectele de artă). Acest şemineu reprezenta prima inovaţie radicală de la inventarea căminului cu coş de fum, graţie contelui Romford, pe vremea lui Jane Austen. Tiffany a observat că plăcile de ceramică îngropate în cenuşa de la Pompei timp de 2.000 de ani fuseseră supuse unor modificări chimice care le conferiseră un anumit lustru, pe care îl putea reproduce; în scurt timp, vânzările seturilor de plăci ceramice au depăşit vânzările de vaze. Cu ceramica a făcut şi anumite experimente, realizând obiecte deosebite, precum vaza numită *Frunza de ferigă*, folosind galbenul; vaza era formată din şapte lujere răsucite, unite la vârf. Au mai fost şi vase de ceramică inspirate de forma verzei, a ştiuleţilor de porumb, a unei specii de salcie, a anghinarei şi a altor plante şi legume obişnuite. Lutul pe care-l folosea era prelucrat la roata olarului sau sculptat din bucăţi sau presat în matriţe, finisat de mână şi apoi ars în cuptoare. Cromatica întrebuinţată – ivoriu, bej, ocru şi unele nuanţe deosebite de brun şi de verde – era de-a dreptul somptuoasă, fiecare obiect fiind produs în seturi de doar zece exemplare. Obiectele de metal, mai ales vazele, au căpătat o notă şi mai excentrică după anul 1898, când a început să utilizeze cuptoare speciale pentru topirea metalului şi a deschis o secţie de producţie a emailului. În 1902, a creat o vază cu totul aparte, de email pe structură de cupru, lucrată în *repoussé*, cu ramuri portocalii

şi frunze verzi. Efectul produs era cel de opacitate inversă: razele de lumină, trecând prin straturile translucide de email, ricoşau pe un strat de folie reflectorizantă, producând irizaţii strălucitoare; efectul se datora unor paiete fine şi unor foiţe subţiri, de dimensiuni mici, din aur şi din argint, încorporate în emailul transparent. Ar fi greu de stabilit ce este mai impresionant: concepţia complet originală a lui Tiffany sau talentul celor trei specialişti în email care i-au pus ideile în practică.

Perioada cea mai fastă a lui Tiffany a fost în anii 1880 şi 1890 şi în anii de început ai secolului XX, momentul de vârf al stilului Art Nouveau. Dincolo de aceste momente, soarta a fost destul de crudă cu el. Tatăl său a murit în 1902, lăsându-i în grijă vasta afacere cu bijuterii; prietenul şi partenerul lui de la Paris, Samuel Bing, s-a pensionat în acelaşi an. În 1904, Émile Gallé, marele rival al lui Tiffany, a murit, iar Tiffany a început să-i simtă lipsa. Arta sa fusese deja contestată în mod brutal. În 1901, Theodore Roosevelt a devenit preşedintele Americii, după asasinarea lui McKinley, şi s-a mutat la Casa Albă. Roosevelt, ca şi Tiffany, deţinea o proprietate pe insula Long Island, la Oyster Bay, şi era un duşman declarat şi un vecin plin de invidie al artistului. Îl considera pe Tiffany un boem lipsit de moralitate, care adusese la New York adulterul, potrivit obiceiurilor preluate din Cartierul Latin, de la Paris. „Omul ăsta“, urla el în urechile oricui voia să-l asculte, „le ia altora soţiile“. (Ceea ce nu era complet neadevărat.) Chester Arthur comparase Casa Albă cu un „magazin de vechituri la mâna a doua“ – de aceea îi ceruse lui Tiffany să o renoveze. Roosevelt declarase însă că, în urma modificărilor întreprinse, Casa Albă arăta ca un „bordel“. A refuzat oferta lui Tiffany de a răscumpăra toate obiectele pe care le adusese în clădire, inclusiv glasvandul existent. În ce priveşte glasvandul, Roosevelt le-a spus muncitorilor „să-l facă ţăndări“. Toate obiectele create de Tiffany pentru Casa Albă au fost în final distruse.[18]

Au mai intervenit şi alte evenimente care l-au tulburat pe artist. Tiffany ura fovismul şi-i detesta pe cubişti. A fost extrem de nemulţumit când, în 1913, în cadrul Expoziţiei Internaţionale de Artă Modernă din New York, au fost prezentate obiecte de artă aduse de la Paris, mai ales că jumătate de milion de oameni s-au dus să vadă expoziţia respectivă. Tiffany a răspuns provocării împodobindu-şi casele cu şi mai mare fast şi dând petreceri somptuoase. La domiciliul său din Seventy-second Street, din New York, decoraţiunile interioare aveau ca temă Egiptul antic şi erau concepute de pictorul Joseph Lindon Smith. Restaurantul Delmonico asigura meniul petrecerilor lui Tiffany, petreceri la care gazda se îmbrăca adesea în haine turceşti şi purta turban. Pentru a compensa suferinţa provocată de Expoziţia Internaţională, Tiffany a pus în scenă un spectacol-feerie în sala sa de expoziţie de pe Madison Avenue, în New York. Scena era împodobită cu câteva dintre cele mai spectaculoase vaze din sticlă sidefată de tip *favrile*, cărora luminile scenei le scoteau şi mai mult în evidenţă frumuseţea. Muzica era interpretată de Orchestra Filarmonică din New York, iar dansatoarea Ruth St. Denis, una dintre iubitele lui Tiffany, îmbrăcată cu o fustă minusculă, a prezentat un dans indian cu un *tomahawk*, pe muzică scrisă special pentru această ocazie de Thomas Steinway. *The New York Times* a numit evenimentul „cea mai extravagantă feerie care s-a văzut vreodată la New York“.

În Oyster Bay, Tiffany a intrat în posesia unui domeniu de 580 de acri cu o porţiune de ţărm ce dădea spre portul Cold Spring; a demolat un hotel vechi şi a construit Laurelton Hall, o vilă de mari proporţii, pe structură de oţel, probabil cea mai elaborată casă construită vreodată în America. Prin mijlocul curţii interioare trecea un curs de apă care alimenta o fântână din bronz imensă, de forma unui dragon japonez. Apa curgea clipocind printr-o mare amforă grecească care-şi schimba culoarea

cu ajutorul electricității, creând iluzia luminii soarelui atunci când se răsfrânge pe lac. Se mai afla acolo și un turn cu clopot, iar intrarea era încadrată de coloane de granit flancate de mozaicuri din ceramică colorată în cele mai frumoase nuanțe de albastru iridescent. Casa se afla deasupra unui mic golf pentru iahturi – ca mulți alți miliardari americani de la sfârșitul secolului XIX, Tiffany pleca la New York cu iahtul cu aburi – și avea 84 de camere și 20 de băi. Acoperișul era din cupru, iar clădirea avea înfățișarea unei ciuperci fermecate, potrivit stilului Art Nouveau, atât de îndrăgit de proprietar. A contribuit și Gaudí, marele arhitect catalan, la ridicarea vilei, deși Tiffany a fost cel care a proiectat construcția. Existau acolo „camere întunecoase", care erau luminate mai mult cu ajutorul curentului electric, și „camere luminoase", unde soarele era principala sursă de lumină. În camera de zi (întunecoasă) se aflau cinci dintre capodoperele lui Tiffany – *Cele patru anotimpuri*, lucrare compusă din mai multe panouri, *Hrănind păsările flamingo*, care câștigase premiul Târgului Internațional de la Chicago din 1894, *Flori, pește și fructe* (1885), *Vinetele* (1880) și *Femei la scăldat*, concepută special pentru casa respectivă. Una dintre camere adăpostea colecția de obiecte amerindiene a artistului. Se mai aflau acolo o Cameră Chinezească, mai multe încăperi unde se servea ceaiul, o cameră pentru muzică și o seră frumos amenajată, în care creșteau palmieri.

Laurelton Hall a fost o casă care a avut parte de extrem de multă publicitate în America, însă nu i-a adus fericire proprietarului ei. În afară de Theodore Roosevelt, Tiffany a mai avut probleme și cu alți vecini. A doua sa soție, de care era foarte atașat, a murit în 1904. Cele patru fiice – Julia, Louise Comfort, Annie și Dorothy – au crescut și au părăsit casa părintească; în 1914 deja nu mai locuiau acolo. Tiffany rămăsese singur și dădea cu frenezie petreceri, gazda fiind de fiecare dată o altă nouă iubită a sa. În 1911, a invitat acolo 150 de „domni intelectuali", cum îi numea el, pentru „a vedea Florile Primăverii" și pentru a participa la un „ospăț cu păuni", servit de prostituate îmbrăcate în fecioare din Grecia antică, ținând fiecare pe umăr câte un păun adevărat. În tot timpul acesta, o orchestră interpreta Bach și Beethoven.[19]

La momentul respectiv, Tiffany începuse să simtă schimbarea vremurilor și a modelor; epoca jazzului și societatea descrisă de F. Scott Fitzgerald în *Marele Gatsby* luau locul epocii sale. În 1914, Tiffany a publicat la editura Doubleday, dar nu pentru a fi pus în vânzare, un volum somptuos, cu câteva exemplare tipărite pe pergament, intitulat *The Art Work of Louis C. Tiffany*. S-au realizat doar 502 exemplare, dintre care 300 au fost dăruite prietenilor. Textul era format dintr-o serie de interviuri pe care Tiffany i le dăduse lui Charles de Kay. (Volumul se găsește în prezent cu mare greutate și e considerat o piesă de colecție.) În același an, Tiffany a dat un nou spectacol-feerie la Laurelton, cu tema *În căutarea frumuseții*, în care a folosit un sistem revoluționar de iluminație. Cele 45 de personaje includeau Frumusețea însăși, care ieșea dintr-un balon de sticlă iridescentă, un mic miracol realizat cu ajutorul noilor tehnologii. Costurile spectacolului s-au ridicat la 15.000 de dolari, însă totul a fost în van. Tiffany continua să primească comenzi importante din străinătate – în 1925 a decorat palatul prezidențial din Havana cu 23 dintre covoarele sale speciale și cu 15 lămpi. Tot în 1925, Robert de Forest, prevăzătorul director al Metropolitan Museum din New York, a achiziționat extraordinara fereastră cu peisaj de toamnă a lui Tiffany, care a devenit piesa centrală a unei vaste expoziții. Pe atunci însă arta lui Tiffany ieșise deja din modă și continua să se demodeze, stilul Art Nouveau fiind înlocuit de Art Déco. La începutul anilor 1920, a trebuit să închidă centrul de producție pentru *favrile* și să vândă stocul rămas; ce a mai rămas din imperiul său a fost lichidat.

Partenera lui era pe atunci o irlandeză roşcată numită Sarah Hanley, care-i era şi asistentă medicală, şi iubită, Tiffany rămânând activ sexual până la sfârşit. A murit pe 17 ianuarie 1933, la 84 de ani.

Atunci a început unul dintre cele mai cumplite masacre ale artei din istorie. În anii 1930, în timpul Marii Crize economice din America, stilul Art Nouveau era ultimul lucru care-i preocupa pe americani. Nu mai erau interesaţi nici măcar de piesele marca Tiffany, atât de preţuite cu ani înainte. În 1938 casa sa din Seventy-second Street, din New York, a fost dărâmată şi rasă din temelii. Obiectele din interior s-au vândut pe nimic. În acelaşi an, o mie de obiecte de valoare din stocurile Tiffany, inclusiv 20 de vitralii de dimensiuni mari din sticlă colorată au fost vândute, de asemenea, la preţuri foarte mici; ce nu s-a putut vinde a fost aruncat. În ultimii ani ai vieţii, Tiffany a încercat să transforme Laurelton Hall în reşedinţă pentru artişti, însă planurile sale nu au dat roade. În 1946, se mai aflau în casă unele lucruri care au fost scoase la licitaţie pentru sume foarte mici; una dintre vazele mari, realizată în tehnica *favrile* şi semnată, s-a vândut cu doar 20 de dolari. Întreaga casă şi terenul din jur, care valoraseră iniţial 20 de milioane de dolari, au fost vândute cu doar 10 mii de dolari, iar mai târziu casa a ars.

Moda e o iubită uşuratică şi, în acelaşi timp, un stăpân barbar. Nici nu ne putem imagina dispreţul şi chiar aversiunea oamenilor faţă de stilul Art Nouveau, în timpul şi imediat după al Doilea Război Mondial. Pe atunci, mare parte din ceea ce crease Tiffany fusese deja distrus în mod intenţionat. Cu toate acestea, o colecţie importantă a scăpat neatinsă. În anii 1880, Joseph Briggs, un tânăr din localitatea Accrington din Lancashire, Marea Britanie, a plecat în America în căutarea unei vieţi mai bune. După ce a lucrat o vreme la căile ferate, s-a angajat la atelierele lui Tiffany din Long Island. A ajuns în cele din urmă director general şi, de fiecare dată când era implicat în crearea unei piese noi, păstra şi el un exemplar. După moartea lui Tiffany, Briggs s-a pensionat şi s-a retras la Accrington, luând cu el piesele de sticlă, pe care, la moartea sa, le-a donat în totalitate muzeului local. Colecţia lui cuprinde 120 de piese, inclusiv 67 de vaze şi 45 de plăci de faianţă, multe dintre ele exemplare unice. Imediat după război, muzeului i s-a solicitat „să se debaraseze de toate fleacurile acelea“, dar instituţia a refuzat. În anii 1950, întreaga colecţie a fost evaluată la doar 1.200 de lire sterline. Aproximativ în aceeaşi perioadă, colecţionarii au început să se arate din nou interesaţi de Art Nouveau, iar preţurile la licitaţie au mai crescut. Muzeul a fost din nou sfătuit să vândă colecţia „şi să achiziţioneze ceva mai adecvat“, dar a refuzat din nou. Acum se află în posesia celei de-a treia colecţii Tiffany ca importanţă din lume, după exponatele superbe de la Metropolitan Museum din New York şi după cele existente la galeria de la Winter Park, în Florida, care deţine peste 4.000 de piese şi o capelă din ceramică, creată iniţial pentru o catedrală episcopală din New York.

Relansarea lui Tiffany a început odată cu apariţia volumului *Louis C. Tiffany: Rebel in Glass* (1964), de Robert Koch, şi a continuat cu lucrarea *Tiffany Glass* (1967) a lui Mario Amaya. În acelaşi timp, preţurile la licitaţii ale vazelor şi mai ales ale lămpilor lui au început să urce vertiginos. Din cauza distrugerii uriaşe a creaţiei lui, între anii 1935 şi 1955, piesele erau în număr mic şi au ajuns extrem de scumpe. La începutul secolului XXI, exemplarele reuşite ajunseseră la preţul de un milion de dolari bucata.[20] Mai importantă este însă aprecierea resimţită pentru aceste obiecte de o frumuseţe aparte, dovada unei inventivităţi şi a unei îndemânări desăvârşite, obiecte plăcute deopotrivă ochiului şi atingerii şi care, atunci când sunt luminate, reprezintă un omagiu adus perioadei de început a iluminatului electric. Tiffany a trăit într-o perioadă când arta şi măiestria

americane se maturizau şi îşi ocupau locul de drept printre marile civilizaţii ale Europei şi Asiei.

După faima extraordinară, dar înşelătoare, din tinereţe şi după uitarea şi dispreţul de la vârsta senectuţii, urmate de căderea cvasitotală în uitare, Tiffany este considerat astăzi unul dintre cei mai importanţi artizani ai Americii, un creator la fel de însemnat ca giuvaiergiul Benvenuto Cellini, sculptorul Grinling Gibbons, ebenistul Thomas Chippendale sau bine-cunoscutul artizan al pieselor din argint, Paul de Lamerie.

Note

147. La început, paharul avea baza bombată; cuvântul este derivat din verbul *tumble* (a cădea).

148. Este vorba de atlasul realizat de naturalistul şi pictorul american John James Audubon (1785–1851).

149. James McNeill Whistler (1834–1903), pictor american. Lucrarea menţionată (*Harmony in Blue and Gold: The Peacock Room*) este o capodoperă a artei decorative murale, aflată la Freer Gallery of Art, în Washington, DC.

12
T.S. Eliot: Ultimul poet cu ghetre

Cazul poetului T.S. Eliot (1888–1965), magul anglo-american care a adus poezia modernă în lumea anglofonă, în 1922, odată cu publicarea poemului său *Tărâmul pustiit*, reprezintă un caz aparte, poate chiar unic în literatură. De obicei, marile personalităţi artistice, cei care revoluţionează modul în care percepem lucrurile şi felul în care ne exprimăm, sunt personalităţi umane cu totul aparte, cel puţin atunci când răstoarnă convenţiile artistice existente. Astfel, Wordsworth şi Coleridge, creatorii poeziei romantice, care au produs o revoluţie similară odată cu publicarea volumului lor de *Balade lirice* din 1798, erau utopişti care aplaudaseră dispariţia ideii de legitimitate din Franţa; Coleridge se gândea să întemeieze o comunitate bazată pe principiul egalităţii, în America. Însă T.S. Eliot, atunci când a scris poemul *Tărâmul pustiit*, dar şi înainte – ca şi ulterior, şi, de altfel, întreaga sa viaţă –, a fost un conservator, un tradiţionalist, un legitimist şi, în multe privinţe, un reacţionar. Provenea dintr-o familie foarte convenţională, sobră şi unită; a primit o educaţie solidă, exhaustivă, menită să consolideze valorile familiale menţionate; şi, poate lucrul cel mai important, era o fire care venera valorile trecutului şi nu suporta gândul schimbării lor. Până şi înfăţişarea sa reflecta natura convenţională a poetului, care se declarase „adept al clasicismului în literatură, regalist în politică şi anglo-catolic în privinţa religiei“. În timp ce Byron, Keats şi Shelley, care au fost cu toţii reformatori ai poeziei vremii lor, detestau veşmintele convenţionale, cu gulere apretate şi închise până la ultimul nasture, pronunţându-se în favoarea îmbrăcăminţii mai puţin formale, Eliot nu s-a fotografiat niciodată fără cravată (cu excepţia vacanţelor); purta întotdeauna costume cu vestă, avea părul tuns impecabil şi a fost ultimul intelectual de pe ambele maluri ale Atlanticului care a purtat ghetre. Cu toate acestea, şi-a pus deliberat în joc imensa capacitate creatoare pentru a distruge forma şi contextul poetic existente pe atunci şi a crea o nouă orânduire literară bazată pe haos, incoerenţă şi disonanţă.

Trecutul lui Eliot este definit de inhibiţii, de reprimarea emoţiilor şi de o continuitate culturală neîntreruptă. S-a născut la St. Louis, unde tatăl său era un prosper producător de cărămizi, însă familia lui provenea din elita aristocratică a Bostonului. Unul dintre strămoşii săi fusese printre primii colonişti stabiliţi în Massachusetts în 1620 – este vorba de puritani severi şi individualişti. Un alt strămoş al său fusese vânător de vrăjitoare în Salem. În secolul al XIX-lea, membrii familiei Eliot au devenit calvinişti. Până atunci fuseseră unitarieni, adepţi ai unei confesiuni care, deşi creştină, era foarte aproape de lipsa credinţei în Dumnezeu. Unitarienii negau caracterul divin al lui Cristos, însă îi recunoşteau virtutea, percepându-l ca pe un fel de R.W. Emerson de rang superior. Când discutau despre credinţa lor religioasă, foloseau cuvintele cu multă precauţie şi măsură, preferând ambiguitatea în locul clarităţii. Mai târziu, Eliot a scris chiar un poem ironic în care îşi ridiculiza temperamentul şi obiceiurile ce ţineau de trecutul său unitarian:

Nu-i prea plăcut să-l întâlneşti pe dnul Eliot!
Cu trăsăturile lui de preot,

Cu fruntea mereu încruntată
Cu gura lui delicată
Și conversația frumos
Limitată la un Ce anume
și Dacă și Poate și Dar…

Eliot a crescut într-o familie înstărită, dar nearătând ostentație; deși aparținea unei clase sociale privilegiate, noțiunile solide de datorie și de servitute față de Dumnezeu, față de țară, față de comunitatea căreia îi aparținea și față de cultură se impuneau. Poetul moștenise de la familia lui calități precum virtutea, probitatea morală și corectitudinea. Toate acestea au fost însă modelate de circumstanțele aparte ale copilăriei sale. Eliot era mezinul unei familii numeroase, încântătorul copil al unei mame iubitoare care scria poezii și cultiva bunul-gust; mai mult, era îngrijit de un cvartet de surori angelice, mult mai mari ca el, așa încât s-ar putea spune că avea cinci mame grijulii. Nu l-au răsfățat, dar l-au deprins să fie bun, onest, conștiincios, manierat, civilizat și pur. Dat fiind că îl învățaseră să citească de la o vârstă fragedă, Eliot a citit cu nesaț toată viața. Citea mult și cu mare atenție, recitea și analiza textele, păstrând în inimă versuri și pasaje întregi de poezie, dar și de proză, astfel încât obiceiul citărilor și al referințelor erudite îi devenise o a doua natură.[1]

Lecturile lui Eliot au fost de la bun început substanțiale și au continuat să se extindă de-a lungul copilăriei și adolescenței sale. Dacă un geniu creator s-a nutrit vreodată cu lectura clasicilor tuturor națiilor, acela a fost Eliot. În privința aceasta semăna cu Milton și cu Browning, poeții englezi care au beneficiat de o educație excelentă și care erau, deopotrivă, autodidacți. Mama sa i-a pus de timpuriu în mână volumul *The History of England from the Accession of James II* [„Istoria Angliei de la Iacob II“], de Thomas Macaulay, pe care Eliot l-a citit cu multă plăcere. Familia sa călătorea mereu de la St. Louis, din Mississippi, la Gloucester, un port din Noua Anglie, unde aveau, de asemenea, o casă. În timpul călătoriilor, Eliot devora cărți despre râuri și despre mări, dar și despre păsări. Există încă exemplarul său adnotat din *Handbook of Birds of Eastern North America* [„Ghidul păsărilor din estul Americii de Nord“], pe care l-a primit când a împlinit 14 ani. Îi plăcea mult să cerceteze lucrurile mici în detaliu, ore întregi – aripa unei păsări sau aricii de mare pe care-i găsea în ochiurile de apă de pe stânci. La școala doamnei Lockwood, din St. Louis, a studiat Shakespeare, Dickens și poeții romantici, mai ales Shelley și Keats. La Smith Academy, școala premergătoare universității locale, Washington University, fondată de bunicul său, a învățat latina, greaca, franceza și germana și a studiat, de asemenea, literaturile scrise în aceste limbi. Îi plăceau mult Eschil și Euripide, pe care-i citea în greacă, și Horațiu și Ovidiu, pe care-i citea în latină. Bibliografia obligatorie din care a dat examen în ultimul an, la Smith Academy, includea *Mizantropul* lui Molière, *Andromaca* lui Racine, *Eneida* lui Vergiliu (Cărțile a III-a și a IV-a), *Iliada* lui Homer, o parte din poeziile lui Ovidiu, *Odele și epodele* lui Horațiu, *Othello*, de Shakespeare, *Complete Writings on America*, de Edmund Burke, *Paradisul pierdut* al lui Milton, *Critical and Historical Essays*, aparținându-i lui Thomas Macaulay, *The Principles of Rhetoric*, de Adams Sherman Hill, *Cato: A Tragedy*, de Joseph Addison și *Fabulele* lui La Fontaine. Știa nenumărate poezii pe dinafară – la 12 ani recita poemul *Danny Deever*, de Kipling, un poem cu o notă predominant dramatică, iar la 13 ani, Omar Khayyam. De aici a ajuns la Edgar Allan Poe și la poemul *Pelerinajul lui Childe Harold*, de Byron. Mai târziu, povestea că această „cufundare“ în

poezie din timpul adolescenței a fost asemănătoare cu „posedarea [lui] de un spirit“. Scria poeme și, ca toți poeții în devenire, a ajuns un maestru al pastișei și al parodiei în așa măsură, încât poezia lui de maturitate reprezintă, într-un anume sens, o epitomă sau o antologie a tuturor poemelor scrise până atunci.

La Harvard a locuit în camerele din zona „Coastei de Aur“, destinate studenților cu o situație financiară bună, și a frecventat cluburile elitei, legând amiciții cu colegii săi bogați, de familie bună, deși ducea mai ales o viață de studiu, de meditație și de muncă asiduă, interesat de diverse lucrări și de limbile străine. Cunoștințele pe care le acumulase deveneau din ce în ce mai vaste, „aidoma apei dintr-un iaz binefăcător“ (ca să folosim una dintre comparațiile lui) „apărut pe pământul însetat al ignoranței sale“. Eliot lucra întotdeauna cu multă tenacitate, indiferent de ceea ce făcea; era foarte conștiincios și se simțea vinovat dacă devenea „leneș“ (lucru care se întâmpla foarte rar). Mai mult, avea darul neprețuit al capacității de concentrare. Se putea așeza la lucru imediat, încă de la primele ore ale dimineții, fără să-și piardă timpul cu diverse nimicuri sau cu ritualuri preliminare. Dacă era întrerupt, își recăpăta imediat concentrarea și relua firul gândurilor de unde îl lăsase. Intensitatea cu care lucra era aproape înspăimântătoare. Considera timpul un bun de valoare, care nu trebuia risipit. De altfel, cuvântul „timp“ apare frecvent în poemele sale cele mai bune, de la maturitate: simțul timpului îi punctează continuu versurile, variind ca volum și grad de intimitate în raport cu ființa umană, de la ticăitul ceasului și bătăile inimii, la pulsația ritmică a tobelor. (Ezra Pound a fost primul care a remarcat prezența „bătăilor persistente de tobă“ care „dau unitate și forță“ poemelor lui Eliot.)[2]

Temerea față de trecerea inexorabilă a timpului – „timpul care se duce“ – era cauza setei lui neostoite de cultură. Dacă ar fi fost englez și ar fi studiat, să zicem, la Balliol College, Oxford, sau la King's College, Cambridge, ar fi fost nevoit să se concentreze asupra anumitor texte și asupra istoriei și filozofiei Greciei antice, conform strictei programe universitare. La Harvard însă, lucrurile stăteau altfel, iar numărul mare de cursuri reprezentative și dreptul studenților de a alege au constituit un beneficiu extraordinar pentru Eliot. Ca un adevărat pescar al cunoașterii, și-a întins plasele cât a putut de mult și, chiar dacă acest lucru poate duce uneori la superficialitate și la epicureism fără substanță, Eliot a strâns o mulțime de informații și s-a desfătat după placul inimii cu ceea ce a prins și a digerat apoi pe îndelete. În primul său an la Harvard, în 1906, a urmat cursuri de literatură greacă, de germană, istorie medievală, literatură engleză și cursuri despre arta guvernării constituționale. A urmat ulterior cursuri de literatură franceză, de filozofie antică și modernă, de literatură universală comparată și de religie. S-a pregătit singur în domeniul compunerii textelor în limba engleză și a scris un studiu aparte, ai cărui parametri i-a conceput chiar el, referitor la viața și opera lui Baudelaire, o lucrare considerată novatoare în 1908. A memorat o mare parte din poemul scoțianului James Thomson *The City of Dreadful Night* [„Orașul înfiorătoarei nopți“] și a citit mult din poeții anilor 1890, mai ales din Oscar Wilde, Ernest Dowson și John Davidson. A citit, de asemenea, textul lui Arthur Symons *The Symbolist Movement in Literature*. Simbolismul, prima mișcare artistică pe care a asimilat-o, a devenit un element constitutiv al operei sale. (S-ar putea chiar afirma că Eliot a fost un poet simbolist, deși în opera sa există, evident, și alte influențe.) Către sfârșitul anului 1908, se familiarizase cu filozofia în așa măsură, încât își propusese să studieze cu seriozitate acest domeniu al gândirii.

Iată-ne ajunşi la o dimensiune importantă a vieţii lui Eliot, care a jucat un rol însemnat în reuşita sa; este vorba de faptul că nu practica nici un sport (şi nici vreo altă formă de activitate fizică mai intensă) şi nu avea activitate sexuală. În copilărie suferise de hernie dublă şi trebuia să poarte suspensor, un accesoriu care l-a întovărăşit pe tot parcursul vieţii. Din această cauză, era scutit de practicarea sportului, iar mai târziu a fost declarat inapt pentru serviciul militar. În intervalul dintre anii 1850 şi 1914, sportul devenise o activitate foarte populară, practicată mai ales de tinerii din familiile înstărite. Neputinţa lui Eliot de a participa la această dimensiune vitală, deşi cronofagă, a vieţii, a lăsat un gol imens, pe care l-a umplut cu munca intelectuală, muncă cu atât mai intensă, dat fiind sentimentul de vinovăţie al imposibilităţii de a se face remarcat pe terenul de joc. Totuşi, slăbiciunea lui fizică a constituit şi un avantaj, pentru că astfel a putut investi în lectură şi în studiu timpul pe care l-ar fi petrecut cu practicarea sportului.

În ce priveşte chestiunea misterioasă a sexului, acest mare consumator de timp şi energie, mai ales în cazul tinerilor, nu ştim prea multe despre activitatea sau inactivitatea sexuală a lui Eliot. A declarat că fusese virgin până în momentul căsătoriei şi nu avem motive să nu-i dăm crezare. Ne întrebăm însă dacă nu cumva a rămas virgin tot restul vieţii. O copilărie dominată de mamă şi de patru surori mai mari poate face un bărbat adult să se simtă atât de confortabil în prezenţa femeilor şi să fie atât de familiarizat cu felul lor de a fi, încât să se apropie cu mare uşurinţă de sexul opus. Pe de altă parte, dacă mama este drăgăstoasă, dar frigidă, iar surorile sunt iubitoare, dar mai demodate şi au anumite temeri faţă de bărbaţi, poate apărea efectul contrar – şi acesta a fost ghinionul lui Eliot ca bărbat, şi (poate) destinul său ca poet. Ne îndoim că ar fi avut raporturi sexuale satisfăcătoare cu prima sa soţie, o persoană dificilă, labilă psihic, iar atunci când a găsit în sfârşit fericirea în braţele ocrotitoare ale celei de-a doua soţii avea aproape 70 de ani. Ceea ce ştim însă cu siguranţă este că, în tinereţe, Eliot nu a găsit nici o femeie care să-i ofere satisfacţii sexuale şi că era prea inhibat şi temător pentru a apela la prostituate, deşi este evident că se gândea adesea la ele: imaginea unei femei făcându-i semn de pe pragul luminat al unei case, pe o stradă întunecoasă sau ceţoasă, reprezintă o imagine recurentă în poezia sa.[3]

În lipsa activităţilor sportive şi a sexului, Eliot şi-a putut continua nestânjenit lectura şi explorările de natură intelectuală. Personalitatea lui se conformează perfect definiţiei pe care o dau eu intelectualului, şi anume „o persoană care consideră ideile mai importante decât oamenii“. Nu ştim dacă Eliot a acordat vreodată o importanţă anume cuiva, deşi era conştient de faptul că unii oameni sunt folositori, cel puţin în ceea ce îl privea. Nu era vorba că ar fi fost egoist. Era preocupat de propria persoană, desigur, dar ce intelectual nu este aşa? Era vorba mai degrabă de importanţa – sau, mai bine spus, de „semnificaţia“ – pe care o dădea ideilor. Prima personalitate care l-a inspirat pe Eliot, aflat pe atunci în plin proces de maturizare, a fost Jules Laforgue (1860–1887), un poet simbolist, acum aproape uitat, care se născuse în America de Sud, venise la Paris în 1876, flămânzise, scrisese poezii, plecase la Berlin, scrisese încă mai multe poezii, se căsătorise cu o guvernantă englezoaică, se întorsese la Paris, unde flămânzise din nou, şi murise de tuberculoză la 27 de ani. Este de ajuns să parcurgem cele trei volume de *Œuvres complètes*, pe care Eliot le-a cumpărat în 1909, pentru a înţelege rolul important pe care poezia lui Laforgue îl va juca ulterior. Ironia, aluziile livreşti, citările, aparenta incoerenţă dincolo de care se află o stare de spirit anume, muzicalitatea în locul ritmului şi al prozodiei, detaşarea care ascunde (sau, mai degrabă,

accentuează) un puternic pesimism – toate se află în acele pagini. Laforgue a fost un Eliot *avant la lettre*, lipsit însă de talentul poetului englez. Eliot l-a cercetat atent, l-a digerat, apoi l-a dat deoparte şi l-a uitat.

A urmat perioada „conturării ideilor“. Eliot şi-a luat licenţa în 1909, apoi a urmat un masterat în literatură engleză. Printre îndrumătorii săi s-a aflat profesorul şi criticul Irving Babbitt, cu care a făcut un curs de critică literară franceză. Babbitt punea mare preţ pe „standarde“ şi pe „disciplină“ – concepte (folosite mai târziu şi de Eliot) care se potriveau firii conservatoare a viitorului poet. Sub influenţa lui Babbitt (sau cel puţin aşa se spune), Eliot a devenit interesat de sanscrită şi de budism, dobândind, într-adevăr, un anumit nivel de cunoaştere, probabil destul de superficială, deşi nu putem fi niciodată siguri în privinţa lui Eliot. Le-a perceput ca idei şi, chiar dacă nu le-a aprofundat niciodată, le-a folosit ca sunete de fundal (şi ca ritmuri) în poeziile lui de mai târziu.

În 1910, Eliot l-a convins pe tatăl său să-l lase să viziteze Europa şi să-i finanţeze călătoria, aşa că a pornit spre vechiul continent, în căutare de alte idei şi alţi mentori. (Îl ajutau să-şi potolească un fel de foame pentru care nu avea altă hrană.) Poate că în mijlocul Oceanului Atlantic, privind dârele lăsate de vapor – o altă imagine preferată –, a devenit conştient pentru prima oară că nu aparţine de fapt nici unei patrii. Înainte, faptul că se născuse la St. Louis, lângă râul acela mare, plin de nămol, dar era legat de puritanismul Noii Anglii şi îşi petrecea verile la Gloucester, cu marea sa vijelioasă şi strălucitoare, îl făcea să fie (şi se gândea adesea la asta) un american divizat, un fel de imigrant din sud sau un locuitor din sud-vest şi un yankeu în Noua Anglie, sau nici una, nici alta, rămânând mai degrabă un fel de spectru american. Părea deja musafir pe tărâmul unde se născuse. Lucrul acesta nu e, sau mai degrabă nu era neobişnuit pentru un american, mai ales în secolul al XIX-lea şi în anii dinaintea Primului Război Mondial, când America creştea şi se reinventa cu fiecare generaţie şi aproape în fiecare deceniu. Dickens îşi amintea cum a călătorit cu trenul de-a lungul Americii în anii 1860, cu unul din noile vagoane-restaurant, şi s-a comportat cu stângăcie la un moment dat. S-a scuzat faţă de chelner, spunând: „Ştiţi, eu nu sunt de aici, sunt străin“. Chelnerul i-a răspuns: „Domnule, în ţara asta toţi suntem străini“. Eliot era însă străin la el acasă şi se simţea ca atare, sau avea, oricum, sentimentul alienării. Dar s-a simţit oare altfel de cealaltă parte a Atlanticului? Parisul, Berlinul şi Londra erau importante centre culturale mai degrabă decât posibile patrii, locuri care să-i dea sentimentul apartenenţei. Întrucât Eliot a plecat târziu din Statele Unite, când avea deja 22 de ani, îl putem considera american. Dar nu era american. Treptat, şi-a pierdut complet accentul nativ, ceea ce nu li se întâmplă prea des emigranţilor americani. La Paris a învăţat sa vorbească franceza fluent şi corect, deşi nu prea folosea expresiile tipice limbii – nu era un împătimit al limbii vorbite decât atunci când pastişa. La Paris nu cunoştea „pe nimeni“ (cum a povestit mai târziu) şi a mai spus că cea mai bună cale de a profita de oraş era să rămâi singur şi izolat, căci oamenii pe care-i întâlnea „nu meritau să-ţi pierzi timpul cu ei“. A rămas fascinat de zona rău famată a oraşului, de intrările în bordeluri şi de braseriile unde chelneriţele durdulii care serveau bere se ofereau clienţilor, dar nu a profitat niciodată. Totuşi, a citit despre plăcerile teribile ale acelor locuri într-un roman numit *Bubu de Montparnasse*, de Charles-Louis Philippe, care scria despre bordelurile de pe malul stâng al Senei; din perspectiva lui Eliot, zona aceea era simbolică pentru Parisul anilor 1910–1914. La Paris a mers şi la cursurile lui Henri Bergson, filozof preocupat de chestiunea timpului, care ţinea prelegeri lipsite de umor despre *le rire*. L-a fascinat Charles Maurras, un conservator care credea în ideea de

violenţă îndreptată mai ales împotriva evreilor, a ateilor şi a oricui îndrăznea să critice anumite simboluri naţionale franceze, precum Ludovic IX şi Ioana d'Arc. Pe Eliot îl amuzau revoltele organizate de Maurras împreună cu grupurile lui de studenţi fanatici.

Când s-a întors la Harvard, s-a apropiat mai mult de filozofie datorită volumului *Appearance and Reality* al lui F.H. Bradley, care reprezintă în fond o lectură marginală, foarte prizată însă de tinerii inteligenţi ai vremii. A urmat şi un curs cu Bertrand Russell, în calitate de lector universitar străin, care l-a descris pe Eliot cu acurateţe drept „o persoană cu gusturi impecabile, dar lipsită de vigoare, de viaţă, de entuziasm"[4]. La Harvard i s-a oferit o bursă pentru a-şi completa studiile despre Bradley sub forma unei teze de doctorat pe care să o scrie în Europa. A ajuns în Anglia trecând prin Germania, cu puţin timp înainte de izbucnirea Primului Război Mondial, în august 1914. S-a stabilit în Bloomsbury, unde locuiau mai mulţi scriitori şi intelectuali din segmentul superior al clasei de mijloc, oarecum boemi (şi excentrici din punct de vedere sexual) – tipul de englezi cu care Eliot se înţelegea cel mai bine, în măsura în care reuşea să se înţeleagă bine cu cineva.

Scria de ceva vreme poezii sau „versuri", cum le spunea el. Aceste texte timpurii, pe care a început să le scrie în 1909 şi pe care le-a publicat în cele din urmă în volumele intitulate *Prufrock şi alte observaţii* (1917) şi *Poeme* (1920), cuprind în total 24 de poezii; dintre acestea, doar „Gerontion", un poem inclus în al doilea volum, prevesteşte în linii mari forţa pe care o va dobândi poetul la maturitate. Unele dintre poemele acestea sunt ingenioase, sofisticate, pătrunzătoare, dar în acelaşi timp greoaie şi monotone, fiind genul de lucrări pe care un absolvent de la Harvard, educat, însă timid şi neîncrezător, le-ar scrie pentru el, însă nu s-ar încumeta să le publice sau să le arate prietenilor săi. Versurile lui Eliot dovedeau totuşi o anumită îndemânare şi aveau umor. Prietenii săi din tinereţe spuneau că făcea bancuri pline de ironie, care erau adesea surprinzător de amuzante. Talentul lui, hrănit de celebritatea de mai târziu, a dat naştere în cele din urmă remarcabilei colecţii de poezii *Cartea lui Moş Possum despre Pisicile Poznaşe*, publicată în 1939, din care s-a inspirat libretul musicalului de mare success, *Cats*. În orice caz, trebuie să recunoaştem că, dacă Eliot n-ar fi scris şi n-ar fi publicat niciodată *Tărâmul pustiit* şi *Patru cvartete*, lucrările sale timpurii ar fi fost date uitării; aşa cum stau lucrurile însă, poemele *Gerontion* şi *Domnul Apollinax*, de pildă, sunt studiate şi antologate doar datorită presupuselor legături cu cele două capodopere de mai târziu ale lui Eliot, fără alte motive evidente. Instinctul care l-a îndemnat să nu publice a fost, într-un fel, demn de luat în seamă. De fapt, multe dintre versurile pe care le-a scris au rămas nepublicate, şi, nu în ultimul rând, poemul epic *King Bolo and His Great Black Queen*, la care a lucrat, cu întreruperi, timp de câţiva ani. Poemul acesta e descris de Peter Ackroyd în bibliografia sa despre Eliot ca fiind „pornografic în conţinut, cu aluzii la sex anal, la penisuri, la sfinctere şi la alte subiecte mai puţin delicate".[5] Se pare că Eliot a scris pornografie toată viaţa, cu unele întreruperi, ca o formă de satisfacţie sexuală care i-a compensat existenţa virginală (şi groaza resimţită faţă de masturbare, despre care credea că poate duce la demenţă), pornografie pe care mai târziu a distrus-o în cea mai mare parte. Şi atunci, şi după aceea, pe Eliot l-a obsedat inutilitatea şi lipsa de sens a existenţei, mai ales a propriei existenţe. Viaţa era lipsită de semnificaţie. Cum i se putea conferi un sens? Religia ar fi fost o cale, dar Eliot nu era încă pregătit pentru această opţiune. Filozofia, şi mai ales aşa-zisul idealism al lui Bradley, ar fi reprezentat o altă soluţie, dar Eliot a descoperit repede că se afla pe un teren accidentat care nu ducea nicăieri, aşa cum au mai observat şi alţii de atunci. O a treia cale ar fi

fost excesele de natură sexuală, însă Eliot era prea impregnat de puritanism, prea mofturos – şi anxios –, ca să aleagă această cale; prefera, ca substitut, să scrie versuri pornografice, deşi era o alegere demoralizantă.

Numai că în septembrie 1914, existenţa sa neînsemnată şi lipsită de ţel a fost bulversată şi marcată pentru totdeauna de întâlnirea cu o anumită persoană. Astfel de întâlniri, echivalentul la nivel uman al transformărilor rezultate din amestecarea unor substanţe chimice, sunt de o importanţă covârşitoare pentru istoria culturii. Un exemplu similar e cel al întâlnirii dintre Coleridge şi Wordsworth, de la Bristol, din august 1795, o întâlnire ce i-a inspirat pe amândoi şi i-a făcut să colaboreze la scrierea *Baladelor lirice*, în 1797; volumul s-a publicat în anul următor şi astfel s-a născut poezia romantică. Întâlnirea dintre Eliot şi Ezra Pound a fost la fel de importantă, pentru că a dus, şi de data aceasta, la o adevărată revoluţie literară, mai precis la naşterea poeziei moderne, care s-a produs odată cu publicarea poemului *Tărâmul pustiit* al lui Eliot, în 1922.[6]

Pound era cu trei ani mai mare ca Eliot şi era mult mai optimist, se entuziasma uşor, uneori chiar în mod violent, şi nutrea ambiţii nemăsurate. Am putea spune că era, în unele privinţe, de o mare generozitate. Dacă Eliot se arăta rezervat în legătură cu poezia, Pound era un adevărat cruciat, un neînfricat deschizător de drumuri şi un luptător, care se exprima uneori de-a dreptul bombastic. Ca şi Eliot, beneficiase de o educaţie aleasă şi era un adevărat erudit. Predase la Wabash College, în Statele Unite, de unde fusese dat afară din cauza firii sale impulsive şi a exasperării pe care i-o provocau metodele de predare. A plecat apoi în Europa şi a locuit la Londra din 1908 până în 1920. Între anii 1908 şi 1912, a publicat mai multe volume de poezie, care includeau traduceri din chineză, provensală şi italiană, şi a făcut experimente subtile, aproape ezoterice, în privinţa metricii şi a limbajului. Pound provenea din Idaho, din nord-vestul Americii, iar Eliot din Vestul Mijlociu; înclinaţia ambilor poeţi spre erudiţie i-a apropiat considerabil. În ce priveşte temperamentul însă, se dovedeau complet diferiţi: Eliot era mai degrabă apatic, iar Pound era exuberant şi plin de o energie debordantă.[7]

Când, la cererea lui Pound, Eliot i-a arătat poemele sale *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock* şi *Portretul unei doamne*, a avut loc o explozie de entuziasm: „Sunt mai bune decât tot ce-am văzut până acum“. Pound i-a scris imediat lui Harriet Monroe, editoarea revistei *Poetry* din Chicago, şi i-a spus că descoperise un poet nou. De asemenea, i l-a prezentat pe Eliot lui Wyndham Lewis, scriitor şi pictor care a realizat cel mai bun portret al lui Eliot (aflat acum la Art Gallery din Durban, în Africa de Sud) şi care l-a descris ca fiind un bărbat „elegant, înalt, atrăgător, o apariţie de dincolo de ocean, cu un zâmbet ca al Giocondei, zeflemist până-n măduva oaselor, vorbind uşor tărăgănat“. Pound l-a prezentat pe Eliot mai multor personalităţi literare, atât americani cât şi englezi, iar Eliot s-a trezit curând tratat nu ca un filozof cu pregătire academică, ci ca un „tânăr poet“ şi un membru al avangardei. Acest fapt l-a stimulat, în oarecare măsură; s-a simţit constrâns să publice atât în reviste, cât şi în volum. Pound îl presa să ia anumite hotărâri şi în alte privinţe: să se stabilească în Europa, de preferinţă în Anglia (poetul susţinea, cu argumente, că era locul cel mai adecvat vieţii literare); să renunţe la sterila filozofie academică în favoarea poeziei; să pecetluiască toate aceste schimbări printr-o căsătorie, care l-ar ajuta să-şi găsească locul şi să se poată concentra mai bine asupra lucrului. Luarea acestor hotărâri însemna, totodată, că Eliot ar fi trebuit să se desprindă de familia sa. Într-adevăr, din acel moment, Eliot nu şi-a mai văzut părinţii decât rareori (chiar dacă

mama sa îl mai vizita) şi nu a mai primit ajutor financiar considerabil din partea lor, în ciuda situaţiei materiale bune a tatălui său. De asemenea, a început să se integreze în spaţiul european – nu din motive sociale, aşa cum s-a întâmplat în cazul lui Henry James (care a primit cetăţenia britanică în 1915), ci pentru că Pound îl convinsese că America era o ţară conservatoare din punct de vedere cultural, iar Europa – locul unde se contura viitorul artei şi al literaturii.

Poemul „Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock“ a fost publicat în revista *Poetry* în iunie 1915 şi în aceeaşi lună Eliot s-a căsătorit cu Vivien Haigh-Wood, o tânără din lumea bună, care aspira să devină scriitoare şi pictoriţă. Căsătoria a fost, dintr-un anumit punct de vedere, un dezastru la nivel personal; din alte puncte de vedere însă, a reprezentat un îndemn la creaţie şi l-a ajutat pe autor să-şi definească mai clar atitudinile. A fost un mariaj făcut în grabă şi fără consimţământul părinţilor lui Eliot; de fapt, părinţii lui au aflat de eveniment abia mai târziu. Nu ştim dacă relaţia s-a consumat vreodată. Vivien era o femeie destul de atrăgătoare, însă avea o sănătate fragilă, atât din punct de vedere fizic, cât şi psihic. Era întotdeauna fie pe punctul de a se îmbolnăvi, fie bolnavă, sau în convalescenţă. Unele dintre afecţiunile ei erau reale, altele, imaginare. Într-o anumită privinţă, a avut o influenţă semnificativă asupra lui Eliot. Nici el nu era o persoană prea robustă, după cum am menţionat deja, iar suspensorul pe care-l purta îl împiedica să aibă raporturi sexuale şi chiar să ducă o viaţă normală. Din cauza lui Vivien, Eliot a devenit şi mai conştient de dizabilităţile sale fizice şi de predispoziţia către anumite probleme minore precum răcelile şi migrenele. Încă de la începutul căsniciei, au intrat într-un fel de competiţie ipohondră. Amândoi au devenit nişte bolnavi închipuiţi, care se tratau continuu, se plângeau că-i trage curentul şi îşi comparau simptomele. (E curios că singura apariţie de succes a lui Eliot pe scenă, ca actor amator, a fost în rolul domnului Woodhouse, ipohondrul de frunte al literaturii engleze, într-o montare cu *Emma*.) Când Vivien îşi revenea după câte un episod de neurastenie, era rândul lui Eliot să se îmbolnăvească; acest ping-pong al maladiilor a continuat de-a lungul întregii perioade cât au fost căsătoriţi. Dulapul cu medicamente din baie se revărsa în bufetul din sufragerie. Toate acestea s-au petrecut în timpul războiului, însă după aceea, când lumea a reînceput să călătorească şi impactul teoriilor lui Freud s-a făcut simţit pentru prima dată, au devenit amândoi dependenţi de psihologie, de psihiatrie şi de psihanaliză. Aflăm despre toate acestea din primul său volum de scrisori, în care autorul analizează atent propriile anxietăţi, dar şi pe ale soţiei, descriind în detaliu eforturile de a găsi ajutor din partea specialiştilor.

Nu e cazul să discutăm mai pe larg despre mariajul lor sau să vedem care dintre ei este mai vinovat de eşec. S-a vorbit deja considerabil despre aceste lucruri, aproape la fel de mult ca despre uniunea dramatică a Sylviei Plath cu Ted Hughes, şi la fel de inutil. Aşa cum nota Tom Stoppard, „Nimeni, oricât de bine informat ar fi, nu poate şti exact ce se întâmplă în sânul unei căsnicii, în afară de cuplul respectiv“. Ştim însă că Eliot era nefericit. E drept că nu fusese prea fericit nici înainte. (Mai târziu a afirmat că nu a fost fericit niciodată, cu excepţia copilăriei, când era înconjurat de mama şi de surorile lui, şi în timpul celei de-a doua căsătorii.) În orice caz, analizând procesul creaţiei, şi mai ales al celei artistice, am putea spune că nefericirea nu reprezintă neapărat un obstacol în calea realizărilor; dimpotrivă, poate fi un stimulent valoros. Cazul romancierului englez Thackeray, a cărui soţie a înnebunit, lăsându-l singur şi disperat, ne arată că suferinţa poate fi pusă în relaţie cu arta – aşa a apărut *Bâlciul deşertăciunilor*, capodopera sa şi unul dintre cele mai mari romane ale tuturor timpurilor.

În ceea ce-l priveşte pe Eliot, transformarea lui dintr-un versificator timorat într-un mare poet s-a datorat juxtapunerii dintre nefericirea personală şi contextul general. Pe de o parte, avea de-a face cu tristeţea cotidiană a căsniciei, punctată de certuri înverşunate şi de crize de natură medicală; pe de altă parte, se confrunta cu nenorocirile aduse de Primul Război Mondial, cu listele sale zilnice, nesfârşite, de decese – un conflict ce părea să se prelungească la infinit, şi a cărui amploare sporea de la o săptămână la alta. Era un război lipsit de speranţă şi de aventuri eroice, definit de suferinţa pierderilor de vieţi omeneşti, un conflict care le provoca participanţilor, fie ei în tranşee sau pătimind de acasă, o deznădejde copleşitoare. Nu se vedea nici o salvare de nicăieri; omenirea părea să treacă prin agonia războiului fără nici un alt câştig, căci nu exista decât degradarea provocată de moarte şi suferinţă. Totul era deşertăciune. La fel era şi căsnicia lui Eliot, în care cuplul suferea fără speranţa unei alinări – două vieţi pustii unite întru tristeţe. Acest chin continuu, întreţinut atât de război, cât şi de viaţa personală, a reprezentat geneza poemului *Tărâmul pustiit* şi a titlului său.

A existat şi un al treilea element, care a jucat un rol destul de important în naşterea poemului. Eliot muncea întotdeauna din greu. Nu lenevea niciodată. Autodisciplina pe care şi-o impusese funcţiona fără cusur. Îi lipsea însă disciplina muncii în colectivitate, potrivit unui program fix. Refuzul tatălui său de a-i oferi ajutor financiar, dat fiind că-l considera un diletant care se mutase în Europa, l-a forţat pe Eliot, deja căsătorit, să-şi câştige singur existenţa. A încercat să lucreze ca profesor, ca mulţi alţi oameni de litere din vremea sa, mai întâi la High Wycombe, într-o şcoală de prestigiu, iar apoi la Highgate. La fel ca unora dintre contemporanii săi, şi în special lui Aldous Huxley şi lui Evelyn Waugh, lucrul cu elevii i s-a părut o experienţă epuizantă, dăunătoare capacităţilor sale creative.

Apoi, în martie 1917, în cele mai grele zile ale Primului Război Mondial, Eliot a avut şansa de a primi un post în districtul financiar al Londrei, în cadrul departamentului extern al Lloyd's Bank. A lucrat acolo timp de opt ani, până în noiembrie 1925, iar postul lui a devenit treptat o funcţie de răspundere: începând cu sfârşitul războiului, a deţinut singur responsabilitatea centralizării datoriilor către bancă, dar şi a celor ale băncii, datorii apărute în urma războiului cu Germania. Era o îndatorire de mare complexitate, iar Eliot a declarat mai târziu că nu a înţeles-o niciodată pe deplin. Afirmaţia aceasta este însă contrazisă de încrederea pe care, în mod evident, le-o inspira superiorilor săi. În 1923, un reprezentant al conducerii băncii a întrebat un literat, la o recepţie: „Îl cunoaşteţi cumva pe unul dintre angajaţii noştri care, din câte am înţeles, e poet? Domnul Eliot." „Sigur că da. E un poet foarte bun." „Mă bucur. Este foarte capabil şi în domeniul bancar. Dacă continuă tot aşa, vă spun sincer, va deveni într-o bună zi *director de bancă*!" Eliot nu a fost o fire boemă şi nici nu s-a îmbrăcat ca atare. Dimpotrivă, a arătat ca un bancher şi s-a îmbrăcat toată viaţa ca un bancher. În 1946, a fost invitat la Buckingham Palace ca să le citească din poeziile sale regelui, reginei şi celor două prinţese. Spre deosebire de alţi poeţi, nu-şi citea prea bine propriile versuri, iar ocazia respectivă nu l-a inspirat în mod deosebit. Mulţi ani după aceea, regina-mamă povestea: „Ni se păruse că nu arăta deloc ca un poet. Fetele au râs după aceea de el, iar eu am zis: «Da, pare mai degrabă un funcţionar politicos şi rezervat. Sau poate că lucrează într-o bancă – desigur, pe atunci nu ştiam *că acolo şi lucra*!»"

Poetului nu-i displăcea rutina operaţiunilor cu valută, ocupaţie care poate părea iniţial dificilă, dar care oferă apoi satisfacţii din ce în ce mai mari, şi lucra la poeziile sale după orele de serviciu, în

cursul serii. Contrastul dintre registrele pline de cifre şi versuri era evident şi s-a dovedit salutar. Putem trasa în acest caz o comparaţie cu scriitorul englez Charles Lamb, care era contabil la sediul central al Companiei Indiilor de Est. Neplăcerea pe care i-o provoca munca în domeniul contabilităţii era compensată de bucuria resimţită atunci când, în puţinele sale ore libere, reuşea să se aplece asupra eseurilor pe care le scria. La fel au stat lucrurile şi cu Eliot. Poeziile la care lucra seara îl ajutau să se detaşeze de cifrele şi de contabilitatea în partidă dublă de care se ocupa la birou: pentru prima dată în viaţă, descoperea forţa şi profunzimea actului creator. Această descoperire l-a determinat să scrie poezie cu o intensitate pe care nu o mai cunoscuse până atunci, iar opera sa a devenit mai vastă şi mai profundă, devenind mai expresivă şi mai percutantă prin conţinut şi efect.

Prin urmare, aceste trei elemente – durerea adusă de război, suferinţa în căsnicie şi munca la bancă – au contribuit în mod esenţial la naşterea primei capodopere a lui Eliot. Au mai existat încă două elemente, care s-au adăugat la cele de mai sus. Primul a fost alcoolul. Chiar încurajat de personalităţi puternice precum Pound, Eliot nu avea încredere în el ca poet. În schimb, se pare că scria mult mai uşor proză. De asemenea, se simţea atras de ideea de dialog, acesta fiind şi unul dintre motivele pentru care s-a apropiat de dramaturgie în ultimii ani ai vieţii (o pierdere atât pentru noi, cât şi pentru poezie). Nu era însă deloc în largul lui atunci când trebuia să scrie poezie şi era incapabil, în lipsa unor stimulenţi, să-şi exprime sentimentele profunde care constituie substanţa actului poetic. În momentul când trebuia să înceapă un poem, simţea aceeaşi teamă pe care mulţi o resimt atunci când trebuie să intre într-o cameră plină de oameni. La fel cum alcoolul le ajută pe aceste persoane să-şi depăşească temerile, tot aşa îl ajuta şi pe Eliot să se cufunde în lumea versurilor. Poetului i-a plăcut întotdeauna să bea, mai ales gin. Îi plăceau de asemenea şi cocktailurile tari. (Le şi numea ca atare, de unde şi titlul piesei sale *The Cocktail Party*; un autor britanic din aceeaşi clasă socială şi-ar fi intitulat piesa *The Drinks Party*.) Cred că în anul 1953 l-am văzut prima dată pe Eliot, stând chiar la intrarea sălii de recepţie a imobilului de pe Albemarle Street nr. 50, unde se află de peste 200 de ani sediul celebrei edituri John Murray. Este vorba despre sala în care literaţii londonezi au citit scrisorile din exil ale lui Byron şi locul în al cărui cămin a fost ars singurul exemplar al memoriilor lui Byron, cu martori de faţă. Directorul de atunci al firmei, „Jock“ Murray, era bine-cunoscut pentru cocktailurile tari pe care le oferea oaspeţilor; acesta e unul dintre motivele pentru care Eliot frecventa petrecerile sale, chiar dacă lucra la Faber and Faber, o editură rivală. Singura remarcă pe care mi-a adresat-o, înainte să fim întrerupţi, a fost: „Nimic nu e mai înviorător pe lumea asta ca un Martini sec, tare“.

Cuvântul „înviorător“ era – şi este – edificator. Mulţi ani mai târziu, după moartea lui Eliot, am discutat pe îndelete cu văduva şi cea de-a doua soţie a sa. Doamna mi-a dat un exemplu referitor la rolul alcoolului în creaţia soţului ei: „Poemul lui Tom *Drumul magilor* a fost foarte important în ce mă priveşte. Poemul fusese scris în 1927 şi, când aveam 14 ani, am auzit o înregistrare cu Eliot citindu-l. M-a impresionat extraordinar, fizic, intelectual şi spiritual, şi-mi amintesc că mi-am zis: «Ăsta e bărbatul potrivit pentru mine»“. Am reuşit apoi să-i devin secretară şi, în cele din urmă, soţie. După căsătorie, l-am întrebat cum scrisese poemul acela, iar el mi-a spus: „L-am scris într-o duminică, după slujba de dimineaţă. Mă gândisem la poem şi în biserică, iar când am ajuns acasă am deschis o sticlă pe jumătate plină de *Booth's Gin* [o băutură foarte aromată, de culoare galben-pal], mi-am turnat un pahar şi am început să scriu. La prânz, terminasem şi poemul, şi sticla de gin“.

Al cincilea element care a contribuit la crearea poemului *Tărâmul pustiit* a fost Ezra Pound însuşi. Spre sfârşitul anului 1919, Eliot a început acest poem de lungime medie, care în versiunea publicată are 434 versuri, dar care fusese iniţial mult mai lung. Subiectul poemului nu e foarte clar; *Tărâmul pustiit* nu are, de fapt, un subiect anume. A fost supus unor exegeze detaliate, care au clarificat anumite secţiuni ale textului. Eliot a lăsat, de asemenea, nişte note, dar notele acestea sunt mai degrabă un truc pe care l-a regretat el însuşi mai târziu, când a recunoscut că acţionase fără onestitate. Notele ne ajută să înţelegem unele referinţe din text, însă nu explică subiectul poemului; tot aşa stau lucrurile şi cu explicaţiile sumare furnizate de Robert Browning la *Sordello*, poemul său obscur. *Tărâmul pustiit* nu are un fir narativ propriu-zis; este mai degrabă un poem despre anumite stări de spirit, şi mai ales despre sentimentele de disperare şi mâhnire provocate, pe de o parte, de căsnicia sa nereuşită şi, pe de altă parte, de eşecul ideii de civilizaţie cu referire la Primul Război Mondial. Eliot a continuat lucrul de-a lungul anului 1920 şi la începutul anului 1921, însă în vara lui 1921 se simţea atât de descurajat, încât a fost sfătuit de neurolog, aşa cum se spunea pe atunci, să-şi ia trei luni de concediu de la bancă. Banca şi-a dat acordul, iar Eliot a plecat la Lausanne în noiembrie, pentru a consulta un psihiatru celebru. Când se afla încă în Elveţia, a reuşit să termine poemul, care a fost finalizat sub apăsarea unei căderi nervoase.

Deşi Eliot era conservator atât prin formaţie, cât şi prin fire, îl pasiona ideea de inovaţie. De pildă, îi plăcea cubismul şi spunea că, atunci când a ascultat prima dată *Ritualul primăverii*, de Stravinski, a izbucnit în urale; *Ulise* al lui Joyce i s-a părut cel mai bun roman pe care l-a citit vreodată. Îşi dorea să impună şi în poezie această revoluţie care avusese deja loc în pictură, în muzică şi în proză. Îi plăcuse mult romanul *Inima întunericului*, de Joseph Conrad, şi mai ales strigătul lui Kurtz înainte de a muri, „Oroarea! Oroarea!“, care, pentru Eliot, rezuma perfect sentimentul de disperare în faţa lipsei de sens a lumii – să înţelegi „despre ce“ e lumea ar fi fost ca o încercare de a înţelege neantul. Poetul englez Siegfried Sassoon a afirmat mai târziu că, pe când lucra la *Tărâmul pustiit*, Eliot ar fi spus că „arta de valoare pleacă de la o stare de plictiseală intensă, fundamentală“. Textul original al poemului cuprindea iniţial şi elemente de parodie, o serie de artificii stilistice şi erudiţie seacă, în stilul versurilor de început ale lui Eliot, ilustrând plictiseala provocată de saţietatea culturală, stare ce se răsfrângea şi asupra cititorului. Eliot a avut inspiraţia să-i dea originalul mai întâi lui Pound, sau poate a fost de acord ca Pound să-i editeze textul, la insistenţele acestuia; a acceptat apoi şi modificările sugerate de poet, care constau în eliminarea parodiei preţioase şi a suprastructurii erudite prin care Eliot încercase să mascheze disperarea cumplită ce străbate poemul. Modificările pe care le-a operat Pound asupra textului sunt vizibile în manuscrisul original al *Tărâmului pustiit*, despre care s-au aflat mai multe detalii în 1971, după moartea lui Eliot, şi care a fost publicat de văduva sa.[8]

Pound a reuşit să aducă la lumină osatura acestui poem al deznădejdii, dând la iveală muzicalitatea şi ritmurile lui aparte. Modificările sale au transformat poemul într-o adevărată capodoperă, care a fost percepută ca atare încă de la publicare. *Tărâmul pustiit* a apărut într-o conjunctură propice, dat fiind interesul tinerilor care se întorseseră în universităţi în anii aceia, la puţin timp după încheierea războiului. La fel ca Eliot, se simţeau lipsiţi de ţeluri, plictisiţi, dezgustaţi de lume şi de ei înşişi; supraeducaţi în domeniul culturii clasice, mai ales al limbilor greacă şi latină, adesea cunoscători de germană şi franceză, familiarizaţi cu clasicii literaturii engleze, se întrebau, în acele momente, la ce

le servise educaţia primită. Poemul acesta era aluziv (şi evaziv), sofisticat, antrenant, cadenţat, incoerent, cu anecdote lipsite de sens. Limbajul varia de la diferitele registre ale limbii vorbite la stilul ultraacademic şi conţinea, de asemenea, elemente de jazz şi frânturi de cântece la modă. Existau acolo şi vagi aluzii sexuale, al căror scop era să-i stimuleze şi să-i tachineze pe bărbaţii virgini sau aproape virgini, aluzii ce reflectau dorinţele şi frustrările lui Eliot însuşi. Era vorba de un text pervers, decadent, perfid, scandalos, provocator, dar fără îndoială poetic, graţie cuvintelor muzicale, bine alese, ritmurilor sale puternice, în unele locuri, repetiţiilor inspirate, rimelor sau pseudorimelor. *Tărâmul pustiit* sună minunat atunci când e recitat şi este uşor de reţinut, în ciuda obscurităţii sale; mai presus de orice, te invită să intri în joc. Punctul forte şi frumuseţea poemului provin din faptul că impune să fie interpretat nu neapărat aşa cum ar vrea poetul, ci aşa cum doreşte cititorul, acesta din urmă devenind astfel coautor al textului.

Capacitatea poetului de a-l implica pe cititor în amplificarea, în interpretarea şi în transformarea operei sale reprezintă un dar rar şi extrem de atractiv. Şi Jane Austen avea darul acesta. Multe dintre cele mai sentimentale episoade ale romanelor sale conţin doar sugestiile unor trăiri. Austen construieşte personaje, însă uneori face doar aluzie la felul lor de a se comporta într-o anumită situaţie, rămânând ca noi, cititorii, să umplem golurile poveştii, şi suntem chiar încântaţi să ne implicăm. Cărţile ei sunt pline de astfel de lacune, iar noi suntem chemaţi să le umplem. Aşa cum spunea Virginia Woolf, „Jane Austen ne încurajează să completăm noi înşine ceea ce lipseşte“. Cititorul este invitat cu graţie să i se alăture scriitoarei şi să-i devină colaborator. La fel procedează şi Eliot în *Tărâmul pustiit*. Poetul îi sugerează cititorului o anumită stare sufletească şi-i prezintă clar unele episoade şi elemente. Cititorul, odată ce a înţeles cum stau lucrurile, este invitat să-şi folosească imaginaţia – i se dă de înţeles să clarifice, să adauge, să amplifice, să prelungească, să corecteze, să accentueze şi să intensifice. Cititorul devine astfel coautor al acestui exerciţiu de creativitate, al acestei splendide farse poetice.

E greu să ne imaginăm acum efectul poemului asupra tinerilor educaţi, în anii 1922–1923. De ambele părţi ale Atlanticului, reacţiile au fost deopotrivă pozitive şi negative, ca să ne exprimăm cu delicateţe. Criticii cunoscuţi erau furioşi, nedumeriţi, indignaţi, uneori intrigaţi sau fascinaţi, alteori dezaprobatori sau indiferenţi. Unii dintre ei n-au ştiut ce atitudine să adopte şi au aşteptat opiniile celorlalţi. Tinerii erau însă de-a dreptul uluiţi. Nu cunosc nici o altă situaţie în care un scriitor în devenire să le fi mers elitelor studenţeşti la suflet atât de repede. Primul val de entuziasm s-a făcut simţit la Oxford; i-au urmat Cambridge, apoi Yale, Princeton, Harvard şi Columbia. Volumul era la început greu de găsit şi textul era adesea copiat de mână sau bătut la maşină, iar tinerii şi-l împrumutau unii altora şi-l citeau cu voce tare la petreceri. Curând după publicarea sa la Hogarth Press, în 1923, viitorul critic Cyril Connolly, pe atunci student la Oxford, i-a scris unui coleg de la Cambridge: „Orice s-ar întâmpla, citeşte *Tărâmul pustiit*, de T.S. Eliot – dar citeşte-l de două ori. Textul e destul de scurt şi o să găseşti acolo tot felul de lucruri minunate, deşi «mesajul» e aproape neinteligibil, iar poemul e foarte alexandrin; sterilitate mascată de citate superbe şi de un simbolism obscur – un poem complet decadent. Praful o să se-aleagă de stilul tău!“ Reacţia lui Connoly a fost reprezentativă, deşi mai puternică decât a altora, fiind cel mai inteligent şi mai cultivat din generaţia sa. Aşa cum a spus mai târziu, era imposibil să exprimi cu exactitate „schimbarea de atitudine, obsesia totală, impresia că suntem sedaţi, bântuiţi, pe care ni le-a transmis unora dintre noi poetul

acesta nou“.[9] Tânărul Harold Acton a citit textul la megafon, din apartamentul său în stil gotic de la Christ Church Meadow Building din Oxford, colegilor care vâsleau pe râu în bărcile lor de opt persoane, provocând furie, pentru că „poemul acela“ era deja simbolul modernităţii antagonice. Nici un alt poet nu a mai fost receptat atât de bine, mai ales de publicul cel mai important: tinerii, viitorii formatori de opinie. Succesul poemului l-a plasat aproape instantaneu pe Eliot în fruntea generaţiei sale, o poziţie pe care a ocupat-o până la moarte, la mai mult de patru decenii mai târziu.

Eliot trecuse de 30 de ani când a devenit celebru datorită *Tărâmului pustiit*. În cadrul operei sale, poemul ocupă acelaşi loc pe care îl ocupă poemul *In Memoriam* în opera lui Tennyson. *In Memoriam* a fost scris între 1833 şi 1850 şi a fost publicat în 1850, când Tennyson avea 41 de ani, având drept urmare conferirea titlului de *Poet Laureate*. După aceea, Tennyson nu a mai avut o reuşită asemănătoare, cu excepţia ciclului de poeme *Idylls of the King*, din care un fragment a fost scris şi publicat în 1842, iar restul între anii 1859 şi 1885. Cu toate acestea, Tennyson (care a câştigat sume semnificative de pe urma poeziilor sale) era un autor prolific, spre deosebire de Eliot. El a rămas mereu la fel de neîncrezător şi nesigur de geniul său, în ciuda elogiilor constante care i s-au adus în anii 1920 şi 1930. Celebritatea datorată *Tărâmului pustiit* i-a dat posibilitatea să fondeze, împreună cu lady Rothermere, revista literară *Criterion* (în 1922), care a contribuit la creşterea prestigiului său. În 1925 şi-a dat demisia de la bancă (unde patronii au regretat pierderea unui „angajat de valoare“) şi s-a alăturat editurii Faber and Faber. A îndeplinit funcţia de redactor-şef al secţiunii de poezie, de altfel reprezentativă. Această alegere i-a reconfirmat statutul de cel mai influent poet şi editor din lumea anglofonă.

Unii ar putea spune că prestigiul l-a menţinut pe Eliot în atenţia publică, dat fiind că era considerat cel mai mare poet în viaţă. Ar fi însă nedrept să gândim astfel, căci harul său poetic, fără a fi copleşitor, dovedea în schimb o mare intensitate. În 1925, a publicat *Oamenii găunoşi*, un poem de 98 de versuri ce reia tema deşertăciunii, a disperării şi a spaimei din *Tărâmul pustiit* şi care s-a dovedit la rândul lui memorabil, de la primul vers „Noi suntem oamenii găunoşi“ până la ultimul cuplet, de-a dreptul şocant:

Şi astfel se termină lumea
Nu cu-un bang ci cu un scâncet.[150]

Oamenii găunoşi a fost urmat de încă două poeme încununate de succes: *Drumul magilor* (1927) şi *Miercurea Cenuşii* (1930). Aceste poeme au punctat parcursul lui Eliot spre o credinţă religioasă austeră, dar luminoasă, cunoscută pe atunci drept anglo-catolicism. În 1927 a primit confirmarea rituală şi a devenit supus britanic (nu „cetăţean“, cum îi plăcea să sublinieze). În orice caz, ultimul său poem amplu, sau ciclu de poeme, intitulat *Patru cvartete*, a dovedit fără putinţă de tăgadă că autorul era cel mai mare poet al lumii. Poemele respective au o cronologie complicată, întrucât primul dintre ele, „Burnt Norton“, datează din anul 1935, iar celelalte trei din perioada anilor 1940–1942. De fapt, *Cvartetele* au apărut în timpul războiului şi au fost publicate în întregime, ca ciclu de poeme, în diverse ediţii, spre sfârşitul său. Lucrarea a reprezentat o licărire solitară de civilizaţie în întunericul acelor ani grei, afirmaţie ce a fost repetată de atâtea ori încât a devenit aproape un truism.[10]

Eliot şi-a editat singur *Cvartetele*, fără ajutorul lui Pound, căci îşi însuşise deja lecţia maestrului.

Luate împreună, *Cvartetele* sunt mai lungi şi mai substanţiale decât *Tărâmul pustiit*, mai sugestive, mai bogate în imagini luminoase şi în teme de interes; au rime variate şi sunt mult mai muzicale. Nu ştim însă dacă sunt şi mai „accesibile“ (un termen la modă între anii 1942 şi 1943) – e o chestiune de opinie. Poemele redau unele incidente, teme şi locuri din viaţa lui Eliot, însă nu au un subiect anume. La fel ca *Tărâmul pustiit*, sunt mai degrabă reflexia unor stări sufleteşti. Aceste două opere majore, luate împreună, ne ajută să înţelegem modul în care Eliot a creat, a dezvoltat şi şi-a schimbat anumite stări sufleteşti. Poetul insistă în mod constant asupra unor noţiuni abstracte şi asupra unor noţiuni concrete sau substanţe. Dintre noţiunile abstracte, cea mai importantă e timpul. (Timpul e discutat în relaţie cu distanţa. Este vorba de o revenire la teoria relativităţii generale a lui Einstein, din 1916, demonstrată empiric în 1919, când Eliot scria *Tărâmul pustiit*, şi care reprezintă un element esenţial al cosmologiei poetului.) „Timpul“ e un cuvânt frecvent întâlnit în cele *Patru cvartete*, mai ales la începutul poemului „Burnt Norton“ („Timpul prezent şi timpul trecut“, un ecou din Proust) şi în introducerea poemului „East Coker“ („La început îmi ştiu sfârşitul“). O altă temă principală, abstractă, o constituie ariditatea. Adjectivul „uscat, arid“ apare frecvent în texte, de pildă în titlul celui de-al treilea cvartet, „The Dry Salvages“ (deşi titlul face referire şi la un grup de stânci aflate lângă casa de vacanţă a copilăriei lui Eliot, din Noua Anglie). Cu toate acestea, ariditatea nu e o temă complet abstractă, de vreme ce Eliot o asociază osaturii (îl interesa ideea de osatură, şi mai ales ideea osemintelor uscate), nisipului, pământului şi stâncilor. Lumea pe care o proiectează e un deşert, un peisaj de pe Lună sau de pe Marte, uneori extrem de fierbinte, alteori cumplit de rece. Imaginile înfăţişând stânci, albiile secate ale râurilor sau crăpăturile de pe suprafaţa pământului reprezintă şi un reproş la adresa celor care se rătăcesc acolo. Eliot face adesea referire şi la lumea subacvatică, cu cotloanele ei întunecate şi ascunse şi cu transformările ei („Acelea-s perle care au fost ochii lui“[151]). Este prezent şi focul, ce constituie subiectul „Predicii focului“, una dintre cele cinci părţi ale *Tărâmului pustiit*. Imaginea focului apare în repetate rânduri şi în cele *Patru cvartete*. Când nu sunt aride sau îngheţate, peisajele lui Eliot sunt incandescente; avem însă de-a face cu un foc ce arde („Burnt Norton“) fără să mistuie. În urma lui rămâne totuşi cenuşă – alt termen preferat de poet. Există apoi cuvântul „moarte“, folosit aproape la fel de des precum „timp“. Iată ce scrie în „Little Gidding“, ultimul dintre *Cvartete*:

> Murim cu muribunzii:
> Iată-i, se duc, şi noi mergem cu ei.
> Ne-am născut cu cei morţi:
> Iată-i, se-ntorc, şi ne aduc cu ei.[152]

Se discuta adesea despre cele *Patru cvartete* când eram eu student în primul an la Oxford, în 1946, mai ales că nu apăruseră cu mult timp în urmă. Îmi amintesc o conversaţie confuză şi neconcludentă dintr-o zi cețoasă de noiembrie, după masa de seară, când scriitorul şi profesorul C.S. Lewis a jucat rolul exegetului pe marginea textului „Little Gidding“, acompaniat de mormăielile profesorului Tolkien şi de obiecţiile lui Hugo Dyson, de asemenea profesor la Catedra de engleză, care repeta din când în când „Poate însemna orice sau nimic, dar probabil nu înseamnă nimic“. La fel ca în cazul *Tărâmului pustiit*, textul solicita implicarea cititorului, iar fiecare cititor avea propriul mod de interpretare. În aceasta constă farmecul şi forţa poeziei lui Eliot.[11]

Odată cu publicarea celor *Patru cvartete*, activitatea de poet a lui Eliot era aproape completă. Stările de spirit redate în poemele lui sunt dintre cele mai impresionante și mai memorabile din istoria artei și a creației omenești, și în aceasta rezidă de fapt contribuţia sa la cultura occidentală. Aportul său artistic a fost pe măsura cumplitului secol XX și, într-un anumit sens, Eliot a spus tot ce se putea spune sau sugera referitor la secolul respectiv. După cum remarca un bătrân rabin, „Restul sunt comentarii“. Eliot a scris, printre altele, și dramaturgie lirică, căci, odată cu consolidarea reputației sale de poet, a simţit că își poate permite această mică slăbiciune. A compus câteva piese, dintre care amintim *Omor în catedrală*, *The Family Reunion* [„Reuniunea de familie“], *The Cocktail Party* [„Cocktail party“], *The Confidential Clerk* [„Secretarul particular“] și *The Elder Statesman* [„Un politician la pensie“]. Poeții au obiceiul de a scrie uneori și piese de teatru, iar publicul are obiceiul de a le respinge sau de a le ignora. Există și excepții însă, în marea lor majoritate, aceste texte se pierd pe parcurs. Cine a văzut montări ale pieselor lui Byron sau Shelley? Piesele lui Eliot s-au mai montat din când în când datorită reputației lui și se mai joacă uneori, fără să lase o impresie deosebită. Ca dramaturg care s-a afirmat înainte de Beckett și de Pinter, Eliot considera că o piesă trebuie să spună o poveste, iar el nu era dăruit să spună povești, ci să creeze anumite stări de spirit. Prin urmare, nu ne vom opri asupra pieselor sale de teatru.

Prima sa soție, de care se despărţise, a murit în 1947. Anul următor, Eliot a primit Premiul Nobel și, la puțin timp după aceea, i s-a înmânat Ordinul de Merit, cea mai importantă distincţie a Regatului Unit. A primit 18 titluri onorifice de la universități din întreaga lume și a fost ales membru de onoare al colegiilor Oxford şi Cambridge. Cea de-a doua căsătorie, încheiată în anul 1957, a fost reușită, soţia sa dovedindu-se ulterior un custode de încredere al operei lui Eliot. Poetul a murit în 1965, înconjurat de pietate, de distincţie şi bucurându-se de o excelentă reputaţie, fiind considerat o personalitate şi un scriitor *sans peur et sans reproche*. Citatul meu preferat din Eliot rămâne totuși „Nimic nu-i mai bun pe lumea asta ca un Martini sec, tare“.

Note

150. T.S. Eliot, *Opere poetice 1909–1962*, trad. Mircea Ivănescu, Humanitas Fiction, București, 2011, p. 197.

151. *Tărâmul pustiit*, trad. Mircea Ivănescu, ed. cit., p. 145. Versul este preluat din W. Shakespeare, *Furtuna*, I, 2.

152. *T*rad. Sorin Mărculescu, ed. cit., p. 409.

13
Balenciaga şi Dior: Estetica unei butoniere

Dintre toate persoanele înzestrate cu simţ artistic pe care le-am întâlnit, Cristóbal Balenciaga (1895–1972) a fost cel mai devotat creării de lucruri frumoase. Munca sa l-a absorbit în aşa măsură, încât nu a mai lăsat loc pentru nimic şi nimeni. Atunci când realizarea unor lucruri de calitate superioară a devenit imposibilă – din punctul său de vedere – din cauza revoluţiei culturale a anilor 1960, acea decadă infernală, Balenciaga s-a retras din afaceri şi a murit de inimă rea la puţin timp după aceea.

Crearea unor haine elegante reprezintă una dintre cele mai efemere forme de artă, dar cu o tradiţie îndelungată. Cea mai veche, şi, prin natura lucrurilor, cea mai efemeră a fost pictarea corpului, care a precedat cu multe secole pictura rupestră şi pictura pe pietre, cu o vechime de 40.000 de ani. Nu s-a păstrat nimic de acest fel, iar din hainele purtate de strămoşii noştri n-au rezistat în timp decât nişte fragmente minuscule. Până în secolul al XVI-lea, nu au supravieţuit decât în foarte mică măsură ţinute vestimentare complete, iar până nu demult muzeele nu deţineau nici măcar colecţii vestimentare rudimentare din epocile trecute. Dat fiind că istoricii şi arhiviştii au evitat, în general, acest subiect, istoria uneia dintre cele mai importante necesităţi umane s-a pierdut în foarte mare măsură. Când H.G. Wells a început să scrie istoria lumii (în anii 1920), cu intenţia de a menţiona şi subiecte pe care lucrările convenţionale le ignoraseră, şi-a pus întrebarea „Cine a croit hainele pentru dinastia carolingiană?“, dar nu ne-a oferit nici un răspuns.

Până în secolul XX, doar cei bogaţi se puteau îmbrăca bine şi în pas cu moda. Comerţul internaţional cu lână şi cu alte tipuri de materiale textile a existat din cele mai vechi timpuri, dar hainele nu reuşeau decât rareori să treacă graniţele înainte de secolul al XVIII-lea, spre deosebire de mode. Bărbaţii înstăriţi din coloniile americane au început la un moment dat să-şi comande haine de la croitorii londonezi, iar în anii 1790, dandy-ul englez Beau Brummell a stabilit anumite standarde în privinţa îmbrăcăminţii bărbăteşti; acestea s-au impus în întreaga lume, la cele mai înalte niveluri ale societăţii, şi au făcut din croitorii londonezi de pe Savile Row, în Mayfair, centrul internaţional al acestui meşteşug. Treptat, Parisul a început să-şi creeze o reputaţie asemănătoare în privinţa hainelor de damă, dar s-a aflat într-o poziţie nesigură până spre sfârşitul anilor 1850, când Charles Frederick Worth (1825–1895) a deschis un atelier la Paris, pentru locuitorii înstăriţi ai capitalei. Worth era englez şi învăţase meserie la Londra, în atelierele firmei Swan & Edgar din Piccadilly Circus, ateliere despre care se spune că au impus crinolina, o structură uşoară şi flexibilă din metal, care se purta sub rochii pentru a le susţine şi a le da volum. Marea Britanie era centrul internaţional al comerţului cu materiale textile (cu excepţia mătăsii) şi a fost prima ţară care a înfiinţat magazine universale de mari dimensiuni. Prin urmare, este destul de ciudat că Worth, o persoană extrem de inventivă, metodică şi cu mult simţ practic, nu a ales Londra pentru a o transforma în centrul modei de lux. Motivul pentru care lucrurile nu au stat aşa a fost regina Victoria, care, deşi a adoptat cu destulă reticenţă crinolina (iar mai târziu s-a debarasat de ea cu aceeaşi reticenţă), era totuşi o femeie lipsită de frumuseţe fizică şi îmbrăcată nu foarte elegant, care nu se preocupa de ţinutele sale

nici înainte de moartea prinţului consort, în 1861; această pierdere a transformat-o în văduvă pentru tot restul vieţii. În schimb, împărăteasa Eugénie a Franţei era pasionată de îmbrăcăminte, iar la Curtea sa părea să se desfăşoare o permanentă paradă a modei. În 1860, l-a numit pe Worth croitorul ei oficial, iar el i-a creat, pentru prima dată, ţinute complete ce cuprindeau mai multe rânduri de haine, un rând în ianuarie, pentru primăvară şi vară, şi un alt rând în iulie, pentru toamnă şi iarnă. Această dinamică a inspirat şi moda pariziană; mai mult, pentru că împărăteasa nu prea purta aceeaşi rochie de două ori şi cu siguranţă nu mai purta rochiile din anul anterior (iar bogaţii Parisului îi urmau exemplul), Worth şi-a putut extinde domeniul de activitate, pe care îl numea *haute couture*.[1] Acest sistem presupunea modificări importante de la un sezon la altul, pentru ca hainele din sezonul anterior să pară demodate şi, prin urmare, de nepurtat. Worth s-a adaptat cu o iscusinţă de invidiat şi fără nici un fel de scrupule. A inventat „uzura morală planificată“ cu un secol înainte de crearea propriu-zisă a termenului. Printre noutăţile sale se numără: tunica în stil antic de purtat peste haine (1860); fusta mai scurtă, pentru plimbare, ce lăsa gleznele la vedere (1862–1863); crinolina plată în partea din faţă (1864); rochiile de vară în culori deschise, cu buline şi dungi (1865) şi decoraţiunile de blană (1867). În 1868, a desfiinţat complet longevivele crinoline – un pas radical care a avut efectul unei revoluţii în istoria modei. În 1869, a reintrodus turnura – un alt pas îndrăzneţ, ce s-a dovedit o reuşită. Worth a supravieţuit Războiului Franco-Prusac şi asediului Parisului, închizându-şi atelierul şi redeschizându-l în toamna anului 1871, când a început să se ocupe mai ales de o nouă clientelă, formată din americani care începuseră să vină la Paris pentru a cumpăra îmbrăcăminte. În 1874, a creat linia vestimentară cu corset, care conferea părţii superioare a corpului feminin o formă perfect conturată, bine definită, atât de îndrăgită de femeile de la sfârşitul perioadei victoriene, iar în 1881 a creat aşa numita „linie princiară“, inspirată de Alexandra, prinţesa de Wales. În 1890, a introdus tăietura pe bié (adică tăietura oblică), o inovaţie pusă apoi pe seama altor creatori de modă. Între anii 1893 şi 1895, principala trăsătură a creaţiilor sale era reprezentată de mânecile bufante în partea superioară.[2]

Până la momentul când s-a retras din afaceri şi i-a lăsat firma fiului său Gaston, Worth explorase practic toate posibilităţile aflate la îndemâna creatorului de modă, dovedind ceea ce toţi croitorii de lux învaţă în timp: există doar şase modalităţi de bază de a modela o rochie, dacă te axezi asupra elementelor ei principale – tivul, talia, bustul, decolteul şi mânecile. Dacă moda se schimbă cu regularitate, repetiţiile sunt la rândul lor inevitabile – Worth a reintrodus de trei ori turnura şi de două ori mâneca bufantă, însă arta creatorului de modă talentat constă în mascarea impresiei de repetiţie. Sub conducerea lui Gaston Worth, lumea modei pariziene a dobândit conturul cunoscut: comasarea în zona Avenue Montaigne din Paris, parade bianuale – în primele două săptămâni din ianuarie şi în ultimele două săptămâni din iulie (cu şase săptămâni înainte de Salonul de Toamnă) – şi dobândirea calităţii de membru al Chambre Syndicale de la Haute Couture, care lupta împotriva falsurilor, disciplina presa care trata acest subiect şi menţinea anumite standarde calitative, controlând inclusiv felul în care modelele originale puteau fi vândute marilor firme de îmbrăcăminte pentru publicul larg din Marea Britanie şi din America. Pentru a deveni membră, o casă de modă trebuia să aibă cel puţin 20 de angajaţi şi să realizeze minimum 50 de modele vestimentare noi la fiecare colecţie. Şi Worth, şi fiul său au promovat legăturile strânse dintre industria modei pariziene şi comerţul cu materiale textile, mai ales cu producătorii de mătase din Lyon, pentru a dispune de

materiale de cea mai bună calitate. În 1910, efortul organizatoric al lui Gaston Worth se încheiase. Numărul caselor de modă a început apoi să crească treptat (dacă ţinem cont şi de întreruperile cauzate de războaie), până a atins un maximum de aproximativ 100-110 între 1946 şi 1956; scopul lor principal – acela de a produce îmbrăcăminte de damă de cea mai bună calitate, deopotrivă în privinţa materialelor, a liniei, a croielii, a cusăturilor, cât şi a ajustărilor şi a finisajului – nu s-a modificat până la sfârşitul anilor 1960.[3]

Există totuşi un moment istoric interesant, pe care specialiştii în modă l-au trecut cu vederea. Nu a existat nici un motiv intrinsec pentru care moda de lux să se stabilească la Paris mai degrabă decât la Londra. Parisul a devenit centrul industriei modei mai ales pentru că împărăteasa Eugénie a fost cea mai importantă dintre cliente, iar Worth i-a împlinit aşteptările. Dacă regina Victoria ar fi murit, să zicem, în anul 1870, iar Alexandra, o femeie neobişnuit de frumoasă, cu o siluetă de invidiat, ar fi devenit regină şi cea mai importantă dintre cliente, Worth şi-ar fi transferat firma în Mayfair şi lucrurile ar fi stat cu totul altfel. Designul vestimentar a avut şi are caracter internaţional, iar un croitor bun poate lucra oriunde, dacă e încurajat de piaţă. Worth nu era singurul englez din lumea modei; tot englez era şi John Redfern. Redfern, un furnizor de in din Isle of Wight, a fost primul care a conceput (în perioada anilor 1870 şi 1880) haine de damă uşoare, pentru petrecerea timpului liber şi practicarea sporturilor; erau ţinute pe care o doamnă în pas cu moda le putea purta atunci când juca crochet sau când îşi îngăduia plăcerea de a merge cu bicicleta, hobby care făcea furori pe atunci. În perioada interbelică, unii dintre cei mai buni designeri parizieni erau străini. De pildă, căpitanul Molyneux, care era englez, a înfiinţat un atelier la Paris, mai întâi în perioada anilor 1920 şi apoi în 1946. Ar fi preferat să lucreze la Londra şi chiar s-a mutat acolo o vreme (aşa cum a procedat şi discipolul său cel mai talentat, Hardy Amies), însă ulterior a trebuit să se conformeze tendinţei generale şi să revină la Paris. Francezii au avut întotdeauna creatori de modă foarte originali, precum strălucitoarea şi impetuoasa Gabrielle (Coco) Chanel, care a inventat o formă de eleganţă simplă pe care a urmat-o, cu mici variaţiuni, timp de aproape jumătate de secol. Dar printre cei mai mari creatori de modă ai perioadei interbelice s-au numărat Mainbocher, care era american, şi italianca Elsa Schiaparelli. Cei doi şi-au deschis ateliere la Paris la sfârşitul anilor 1920. Ar fi interesant să ne imaginăm ce s-ar fi întâmplat dacă Wallis Simpson, femeia care a cucerit inima regelui Eduard VIII, ar fi devenit regină. Şi în postura de ducesă de Windsor a fost o figură emblematică, cu silueta ei extrem de suplă, cu osatura fină – exact tipul de siluetă pe care îl adorau creatorii de modă. Totodată, era o persoană preocupată de hainele frumoase, o femeie cu bun-gust, care ştia să-şi aleagă ţinutele. În intervalul 1937–1938 a devenit un punct de referinţă al industriei modei pariziene. Ca regină a Angliei, dispunând de sume practic nelimitate şi cu doamnele din înalta societate gata să-i urmeze exemplul, ar fi transformat cu siguranţă Londra în capitala modei, sau cel puţin aşa credeau Molyneux şi Amies. Lucrurile au stat însă altfel, iar regina Elisabeta, o scoţiancă atrasă în mod firesc de tweed şi de modelele ecosez, a dat dovadă, în ceea ce priveşte vestimentaţia, de o lipsă de gust specifică claselor superioare (fiica sa, regina Elisabeta II, urmându-i exemplul), sub îndrumarea lui Norman Hartnell, un croitor de lux autohton. Hartnell şi-a expus filozofia după cum urmează, explicând foarte clar de ce membrii familiei regale nu se pot îmbrăca niciodată cu adevărat elegant: „Unul dintre elementele esenţiale ale unei garderobe regale este vizibilitatea. De regulă, doamnele din familia regală trebuie să poarte haine deschise la culoare, pentru că aceste culori sunt mai

vizibile pe fundalul mulţimilor de oameni, care poartă, în marea lor majoritate, hainele de zi cu zi, închise la culoare“. Mi-e greu să-mi închipui că ducesa de Windsor s-ar fi conformat unor astfel de principii.

În consecinţă, lumea elegantă s-a îndreptat spre Paris, unde s-au stabilit şi marii creatori de modă. Dintre maeştrii modei pariziene care s-au născut în străinătate, Balenciaga a fost cel mai mare.[4] Pe bună dreptate, mulţi îl consideră drept cel mai original şi mai talentat croitor de lux din istorie. Totodată, a fost un adevărat croitor de lux, nu doar designer: dincolo de conceperea modelelor, ştia să croiască materialele, să coasă, să facă proba şi să finiseze o toaletă, iar unele dintre cele mai frumoase rochii care îi poartă numele au fost realizate în întregime de el.

S-a născut pe 21 ianuarie 1895, în Getaria, un sat pescăresc din Ţara Bascilor. Tatăl său era marinar şi primar al satului, dar a murit de tânăr, lăsându-şi soţia să asigure traiul familiei. Au fost cinci copii, dintre care au supravieţuit Agustina, Juan Martin şi Cristóbal, mezinul familiei. Mama sa a devenit croitoreasă şi le-a învăţat să coasă şi pe femeile din sat. Cristóbal, care avea trei ani şi jumătate, s-a alăturat orelor de cusut ţinute de mama sa şi a dat dovadă de un talent ieşit din comun în mânuirea acului. În următorii 74 de ani a continuat să coasă şi şi-a păstrat îndemânarea cosând mereu câte ceva (fie şi reparând stofe). Prima sa lucrare originală a fost o zgardă împodobită cu perle, pentru pisica lui. Zgarda a fost văzută de o doamnă distinsă din vecini, marchiza de Casa Torres (străbunica reginei Fabiola), care a devenit prima lui clientă atunci când i-a cerut să-i facă o copie a uneia dintre rochii. La vârsta de 12 ani a fost trimis în San Sebastián, să deprindă croitoria (o artă pe care puţini dintre designeri o stăpânesc cu adevărat). La 17 ani a plecat la Biarritz, peste graniţă, să înveţe limba franceză. În 1913, la 18 ani, aprofunda cunoştinţele în domeniul modei la San Sebastián, într-un magazin de lux numit El Louvre, unde s-a specializat în ajustarea hainelor de damă şi în identificarea rochiilor care corespund întocmai cerinţelor clientelei magazinului. Mai târziu, experţii şi, deopotrivă, clienţii săi au admirat rapiditatea cu care lucra, mai ales atunci când trebuia să ajusteze un număr mare de articole de îmbrăcăminte, chiar înaintea prezentării unei colecţii (era în stare să facă 180 de astfel de ajustări pe zi). Explicaţia constă în faptul că, de la vârsta de trei ani până în jurul vârstei de 25 de ani, învăţase fiecare aspect al meseriei, ţinând cont şi de înzestrările sale naturale deosebite – avea, de pildă, mâini puternice şi viguroase, însă totuşi delicate, şi era ambidextru; prin urmare, putea croi şi coase cu oricare mână. Singurul lucru pe care nu-l stăpânea foarte bine era desenul: ştia totuşi să deseneze într-o oarecare măsură şi îşi putea reprezenta ideile cu claritate; mai târziu a angajat artişti talentaţi care să-i interpreteze şi să-i finalizeze desenele.

În 1919, Balenciaga a deschis primul magazin în San Sebastián, într-o zonă pe atunci frecventată de înalta societate – Chanel deschisese un atelier la Biarritz în 1915. Prima sa comandă de anvergură a fost o rochie de mireasă (aşa cum a fost şi ultima comandă, pentru ducesa de Cádiz, realizată când se retrăgea din afaceri, din cauza depresiei). În scurt timp, a început să fie solicitat chiar şi de curtea regală, în anii dinaintea abolirii monarhiei (1931). A lucrat pentru regina Victoria Eugenie şi pentru regina-mamă Maria Cristina. Balenciaga a deschis al doilea atelier la Madrid, iar pe al treilea în Barcelona, toate trei numite Eisa, după numele de familie al mamei sale. Afacerea din Spania era condusă cu ajutorul surorii, al fratelui şi al altor rude; a fost de la bun început o afacere de familie, deşi opera la scară mare: 250 de persoane lucrau doar la sediul din Madrid, şi încă 100 la Barcelona. Cele trei case de modă prezentau creaţii vestimentare realizate de Balenciaga, dar şi

toalete aduse de la Paris, unde mergea des, ca să le aleagă de la Worth, Molyneux, Chéruit, Paquin şi Lanvin. Madeleine Vionnet, cea mai îndrăgită dintre designeri, era sursa inspiraţiei sale. La izbucnirea Războiului Civil din Spania a trebuit să închidă casa de modă, transferând afacerea, în mod firesc, la Paris (în clădirea de pe Avenue George V, nr. 10, etajul al treilea), în 1937. În 1939, la sfârşitul războiului, şi-a redeschis magazinele din Spania; la puţin timp după aceea a început să creeze ţinute pentru soţia generalului Franco. Parisul a rămas însă centrul afacerii, deşi depindea de Spania din punct de vedere financiar. Este evident că profiturile sale din Franţa (dacă au existat) nu erau pe măsura celor din Spania.

La Paris, Balenciaga a avut un partener, pe Vladzio d'Attainville-Jaworowski, designer de pălării, în timp ce Nicholas Biscarondo se îngrijea de afaceri (şi deopotrivă de necesităţile sexuale ale lui Balenciaga). Creatorul spaniol şi-a prezentat prima colecţie în august 1937, preţul unei rochii fiind de aproximativ 3.500 de franci; încasările finale au însumat 193.200 de franci, câştigaţi într-o singură lună – un început bun, am putea spune. Pentru cea de-a doua colecţie, s-a asigurat că printre clienţii firmei se număra şi ducesa de Windsor, iar pentru a treia colecţie, din august 1938, magazinul Saks Fifth Avenue din New York a plasat o comandă de proporţii. Balenciaga devenise cunoscut şi, din momentul acela până când s-a retras din afaceri, la sfârşitul anilor 1960, casa sa de modă a rămas una dintre cele mai importante din Paris, iar el a fost considerat de cunoscători drept cel mai mare creator de modă. În 1938, regele George VI şi regina Elisabeta au vizitat Parisul, iar industria locală a modei a sărbătorit faptul că Anglia avea o regină atât de plăcută şi de încântătoare care, fiind îmbrăcată fără gust, nu reprezenta o ameninţare pentru interesele lor, oferindu-le celor două prinţese, Elizabeth şi Margaret Rose, o colecţie de păpuşi ce includea o garderobă de 300 de piese vestimentare concepute de Patou, Lanvin, Paquin, Vionnet şi Worth, cu pălării de la Agnès, cu blănuri de la Weil şi cu bijuterii de la Cartier. Faptul că Balenciaga a fost invitat să-şi aducă contribuţia reprezintă o dovadă clară a apartenenţei sale la elita pariziană. El a refuzat însă, nedorind – nici atunci, şi nici altădată – să participe la evenimente publicitare, hotărâre care îi demonstrează încă o dată seriozitatea.

În scurt timp, Balenciaga se confrunta cu un nou război, în septembrie 1939, fiind nevoit să închidă sediul de la Paris. Când Franţa a capitulat în faţa naziştilor şi Parisul se afla sub ocupaţie germană, industria modei s-a confruntat cu o mare dilemă: era cazul să continue sau nu? Să rişte acuzaţia de colaborare cu naziştii sau să-şi dea afară toţi angajaţii? În Franţa, industria modei era considerată unul dintre cei mai importanţi exportatori. În 1938–1939, exportul unei rochii de lux putea asigura plata a zece tone de cărbune din import, iar exportul unui litru de parfum echivala cu preţul a două tone de benzină din import. Germanii nu vedeau cu ochi buni industria modei franceze, iar Hitler şi Goebbels sperau ca, sub „noua ordine" nazistă a Europei, Berlinul să ia locul Parisului ca centru mondial al modei (şi al artei în general). Atunci când au ocupat Parisul, agenţii germani au percheziţionat birourile de la Chambre Syndicale de la Haute Couture şi au dus toate arhivele găsite acolo la Berlin. Scopul era să recruteze toţi croitorii de lux, cusătoresele şi designerii pentru a-i obliga să lucreze pentru ei şi să înfiinţeze astfel ateliere de modă la Berlin. Nu toată lumea din industria modei a cedat: Michel de Brunhoff, directorul revistei *Vogue*, a preferat să se retragă decât să lucreze sub supravegherea naziştilor. Alţii au ales să colaboreze. Chanel i-a linguşit pe ocupanţi, s-a expus la hotelul „Ritz" din Paris cu un iubit nazist mai tânăr şi a prosperat, acumulând sume

considerabile de valută, cu care a fugit mai târziu în Elveţia; atunci când Aliaţii au eliberat Parisul, şi-a cumpărat treptat respectabilitatea pierdută, oferind bani.[5] Lucien Lelong, director al Chambre Syndicale, a ales o cale de mijloc. A negociat cu naziştii, a refuzat să transfere moda pariziană la Berlin, a păstrat două sedii, unul la Paris şi unul la Lyon, în partea neocupată a Franţei, şi a menţinut astfel în funcţiune 97% din industria modei şi 112.000 de salariaţi. Preţul plătit pentru toate acestea a fost obligaţia de a-i preda pe evreii din industria modei S.S.-ului, evrei care au fost apoi deportaţi în lagărele morţii. Aceste tranzacţii odată încheiate, industria modei franceze a prosperat pe toată durata războiului. Balenciaga a rezistat foarte bine, graţie legăturilor sale cu Franco, aliatul lui Hitler. Şi-a redeschis sediul din Paris în septembrie 1940, fiind una dintre cele 60 de firme cărora germanii le-au permis să funcţioneze. A realizat modele ingenioase, adecvate condiţiilor războiului – de pildă, haine de damă elegante pentru mersul cu bicicleta, compuse din fuste scurte, purtate deasupra unor pantaloni strâmţi şi scurţi, din jerseu mov, cu jachetă şi ciorapi roşii, groşi. Cele trei magazine ale sale din Spania, care mergeau foarte bine şi aveau acces la materiale imposibil de obţinut în Franţa, i-au susţinut afacerea de la Paris, astfel încât, la încheierea războiului, proprietarul lor prospera.

La finele războiului, Franţa era devastată, puternic divizată şi sărăcită. Tot ce rămăsese, spunea André Malraux, „sunt mintea şi talentul nostru artistic“, anume intelectualii şi designerii. În numele celor dintâi, pe 29 octombrie 1945, Jean-Paul Sartre a ţinut un discurs public la Salles des Centraux, pe rue Jean Goujon nr. 8, în cadrul căruia şi-a expus ideile asupra existenţialismului. A devenit aproape imediat cunoscut în toată lumea; o vreme, cel puţin, Parisul a fost centrul avangardei intelectuale. Industria modei a profitat de această recuperare temporară a prestigiului cultural al Franţei pentru a-şi aduce contribuţia, în 1945–1946, prin realizarea expoziţiei *Théâtre de la Mode*. Au fost prezentate 237 de toalete concepute, alături de alţi creatori, de Jean Cocteau şi de Christian Bérard, doi artişti inventivi şi pricepuţi, care aveau legături strânse cu industria modei. A avut loc şi o prezentare spectaculoasă de rochii de seară, numită *Les Robes Blanches*, în cadrul căreia case de modă cu reputaţie consolidată, precum Patou, Ricci, Dessès şi Balenciaga, s-au alăturat noilor nume, aşa cum era Pierre Balmain.

Această expoziţie a reprezentat o etapă pregătitoare a primei colecţii propriu-zise de după război, din ianuarie 1947, când a stârnit senzaţie apariţia unui designer necunoscut, Christian Dior. Acesta a prezentat o colecţie de rochii lungi, cu fuste ample, cu şolduri accentuate, talii înguste şi pieptul rotunjit, colecţie ce utiliza cantităţi enorme de materiale scumpe, fără a ţine cont de austeritatea postbelică. Dior şi-a denumit noua linie *Corolle*, însă editorii de modă americani, aflaţi la Paris pentru prima dată după război, i-au spus „Noul Stil“. Creaţiile sale le-au fascinat pe doamnele bogate şi pasionate de modă de toate naţionalităţile, însă i-au înfuriat pe radicali, care vedeau în ele revenirea în forţă a claselor superioare. Romanciera britanică Nancy Mitford, care publicase atunci bestsellerul *The Pursuit of Love* [„În căutarea iubirii“], a scris de la Paris: „Aţi auzit vreodată de Noul Stil? Îţi căptuşeşti bine zona şoldurilor şi te strângi tare în talie, iar fusta trebuie să-ţi ajungă până la glezne. E un vis! Oamenii îţi strigă *ordures*[153] din maşini, pentru că te asociază claselor de sus mai abitir decât dacă ai purta blană de samur“.[6]

Cine era însă Christian Dior? Şi ce legătură avea cu Balenciaga? Dior era normand, născut pe 21 ianuarie 1905, în localitatea Granville; avea, prin urmare, cu zece ani mai puţin decât creatorul de

modă basc. Mama sa, Marie-Madeleine Juliette, îşi dorea cu ardoare să acceadă în clasele superioare şi să ajungă în „lumea bună“. Tânărul Dior, grăsuţ, cu obrajii roz, aproape lipsit de bărbie şi cu ochii puţin bulbucaţi, moştenise fizicul mamei şi aceeaşi dorinţă de a urca pe scara socială, deşi înclinaţiile pe care le avea îl purtau mai degrabă spre lumea boemă, artistică, decât spre *le gratin*[154]. Tatăl său era un om de afaceri prosper care avea o fabrică de îngrăşăminte specializată în producerea fertilizatorilor naturali lichizi. În mod ciudat, de acelaşi tip de afacere se ocupa şi tatăl lui Kenneth Widmerpool, antieroul ficţional din romanul-fluviu *A Dance to the Music of Time*, de Anthony Powell, al cărui prim volum apăruse în 1951. L-am întrebat pe Powell, care avea aceeaşi vârstă cu Dior, celebru pe atunci, dacă se inspirase din viaţa creatorului de modă francez, însă a negat vehement. Profiturile obţinute din afacerea cu îngrăşăminte lichide i-au permis tatălui său să aibă două case, una la Paris şi alta în Normandia, iar tânărul Dior a profitat de acest fapt din plin. Ştia să deseneze; îi plăcea mult să se aranjeze, cu ajutorul mamei sale, care-l adora, şi se delecta desenând rochii elegante pentru surorile sale. A refuzat cu hotărâre să continue afacerea tatălui său, iar tatăl nu a fost de acord ca fiul să urmeze École des Beaux-Arts şi l-a forţat să studieze pentru a intra în diplomaţie. La Paris a pătruns imediat în cercul elitelor artistice care-l includeau pe Picasso, Poulenc, Breton, Cocteau, Dérain, Radiguet, Bérard, Aragon, Milhaud, Léger, dar şi pe pictoriţa Marie Laurencin. Grupul acesta se întâlnea într-un local de noapte numit Le Bœuf sur le Toit. Dior nu a devenit diplomat, deşi se îmbrăca *à l ’Anglais*, cu melon, purta o umbrelă închisă strâns, şi ghetre. Realiza haine pentru prietenele sale, participa la diverse baluri mascate şi a fost prezent la deschiderea *Exposition des Arts Décoratifs* din septembrie 1925, care a marcat ieşirea din scenă a curentului Art Nouveau şi lansarea curentului Art Déco. De asemenea, frecventa petrecerile pentru homosexuali dinaintea începerii postului Paştelui, de la Magic City Music Hall. În 1927 a fost recrutat în armată şi a trebuit să care traverse pentru liniile de cale ferată. L-a cunoscut pe designerul Paul Poiret, care a refuzat însă să-l accepte printre studenţii săi. În schimb, a devenit partener într-o afacere cu obiecte de artă la Galeria „Jacques Bonjean“, cu ajutorul financiar al tatălui său. Galeria purta numele partenerului de afaceri, nu pe al lui, căci mama sa nu-i dăduse voie să-şi folosească propriul nume: aşa fusese înţelegerea. Intervalul 1928–1929, care a reprezentat punctul culminant al perioadei înfloritoare a anilor 1920, a fost o perioadă favorabilă comerţului de artă contemporană şi, ca negustor de tablouri, Dior a tranzacţionat lucrări ale prietenilor săi „Bébé“ Bérard, Raoul Dufy, Giorgio de Chirico, Joan Miró şi Alberto Giacometti. Apoi au început problemele de toate felurile, iar Dior mi-a spus mai târziu: „Nu mi-am revenit niciodată cu adevărat de pe urma lor“. Fratele său a ajuns la azilul de boli mintale. Mama sa a murit, iar în 1931, în timpul Marii Crize economice, tatăl său a dat faliment. Toate galeriile s-au închis, inclusiv a lui Dior.[7]

Dacă nu ar fi intervenit acest dezastru economic, Dior şi-ar fi petrecut probabil viaţa ca negustor de artă şi ar fi murit necunoscut. În situaţia dată însă, fără un sfanţ în buzunar, şi-a păstrat apartamentul de pe Rue Royale nr. 10, pentru menţinerea aparenţelor, şi a trăit ca artist independent din vânzarea desenelor sale unor mari case de modă precum Nina Ricci, Schiaparelli, Molyneux sau Patou.

Dior era înalt şi slab în comparaţie cu francezii tipici ai anilor 1930 (avea 1,75 m). Purta costume lucioase, bine călcate, şi nişte ghetre cam ponosite. Un model vestimentar pe care l-a creat, numit *Café Anglais*, s-a bucurat de oarecare succes. Era vorba de o rochie cu imprimeu floral care lăsa

puţin la vedere marginea jupei şi pentru care i s-a oferit o slujbă modestă, însă cu normă întreagă, la atelierele lui Robert Pignet, în 1939. A preferat să conceapă însă costumele pentru o montare scenică cu *Şcoala bârfelilor*[155], în 1939. A cunoscut persoane importante din segmentul francez al comerţului american cu articole de modă, precum jurnalistele Marie-Louise Bousquet şi Carmel Snow. În septembrie 1939, a fost recrutat pentru „servicii în sectorul agricol“; o fotografie neclară ni-l înfăţişează cu saboţi, lucrând într-o zonă rurală. A fost demobilizat şi, pentru că se afla în zona neocupată a Franţei, a lucrat la Cannes, unde exista o formă rudimentară de comerţ cu articole de îmbrăcăminte şi unde a vândut o serie de desene. Încheierea păcii l-a găsit la Paris, unde încerca să supravieţuiască în domeniul modei.

I s-a ivit în momentul acela o şansă unică, care i-a transformat viaţa. Poate că, în volumul de faţă, nu am acordat destulă importanţă rolului pe care-l joacă şansa în procesul creaţiei, şi anume modului în care îi ajută uneori pe artiştii aspiranţi, lipsiţi de mijloace, să-şi împlinească destinul. Dior credea în norocul său. Avea în buzunare mici amulete pe care le pipăia mereu; vizita şi ghicitoarele. Spre sfârşitul vieţii, consulta cu regularitate un astrolog, pe *madame* Delahaye, care-i făcea horoscopul. O „femeie înţeleaptă“ (cum spunea el) îi prezisese în timpul războiului că „Femeile îţi vor aduce noroc. Vei câştiga mult de pe urma lor şi vei călători peste mări şi ţări“. În orice caz, în iulie 1946, Dior avea în jur de 40 de ani şi era un necunoscut. Nimic din cariera sa de designer de până atunci nu sugerase prezenţa geniului. Apoi, chiar în luna aceea, l-a întâlnit pe Marcel Boussac, un magnat din industria textilă, numit „regele bumbacului“. Boussac dorea să deţină o importantă casă de modă la Paris, care să confere prestigiu afacerilor sale înfloritoare, însă banale şi monotone. Pe atunci, avea un atelier fără perspective, numit Philippe et Gaston. Cineva i-a spus că Dior l-ar putea ajuta şi aşa s-au întâlnit. Dior i-a spus: „Pe mine nu mă interesează să fiu directorul unei fabrici de ţesături. Ce v-ar trebui dumneavoastră şi ce mi-ar plăcea mie să conduc ar fi un atelier de croitorie unde să lucreze cei mai buni oameni din branşă, ca să redeschidem la Paris un salon de lux, la cele mai înalte standarde. Va costa însă mult şi va fi riscant“. Privind retrospectiv, putem spune că a dat dovadă de mult curaj vorbindu-i astfel unui om de afaceri experimentat. Altfel, era o persoană foarte timidă. Obrajii săi rotunzi şi roz, care îi dădeau o înfăţişare de bebeluş, şi urechile lui proeminente, ca ale lui Bing Crosby, îi cam ţineau pe oameni la distanţă. Lui Boussac i-a plăcut însă ideea şi l-a instalat pe Dior în funcţie imediat, cu o investiţie iniţială de 10 milioane de franci (sumă care a crescut mai târziu la 100 de milioane). În ultima clipă, Dior, speriat, aproape a refuzat oferta, însă ghicitoarea la care mergea l-a convins să o accepte.

Dior a dublat riscurile acestei întreprinderi cu revoluţionarul său Stil Nou (12 februarie 1947), o întoarcere deliberată şi sfidătoare la materialele de dinaintea Primul Război Mondial, materiale de o extravaganţă cum nu se mai văzuse din vremurile de glorie ale lui Worth. A dat cu tifla democraţiei de după război, care impunea egalitatea, afirmând „Vreau să-i fac pe bogaţi să se simtă iar bogaţi“. Prima sa colecţie, care a încercat o întoarcere în timp, sfidând înţelepciunea convenţională a vremurilor în care trăiau, când se credea că luxul şi privilegiile dispăruseră pentru totdeauna, s-a dovedit a fi, spre bucuria lui Boussac, cea mai reuşită din istoria modei. Oamenilor nu le venea să creadă că mai exista încă atâta măiestrie şi că se mai găseau materiale atât de minunate. Noile forme şi idei ale lui Dior erau, cu alte cuvinte, precum o glazură reuşită decorând o prăjitură pregătită impecabil, la realizarea căreia nu se precupeţise nici o cheltuială şi nici un efort. Dior i-a recrutat şi

a continuat să-i angajeze pe cei mai buni profesioniști din Franța, bărbați și femei care mai degrabă ar fi murit decât să confecționeze lucruri de calitate inferioară. Cusătura era perfectă, tăietura impecabilă, iar probele hainelor se făceau cu o răbdare și o precizie infinite. Succesul casei a fost fulgerător și a continuat să crească, iar cifra de afaceri a urcat constant în cei zece ani care au trecut până la moartea lui Dior, în 1957. În acel interval, casa de modă angajase o mie dintre cei mai buni experți care au lucrat vreodată sub același acoperiș. În ultimii zece ani din viața sa, Dior a vândut peste 100.000 de rochii – având ca model 16.000 de schițe – pentru care s-au folosit 1.609.000 de metri de material textil.[8]

Ce părere a avut Balenciaga despre succesul acesta brusc, copleșitor și de lungă durată al lui Dior? Nu am putea spune. După cum știa și creatorul francez, un rol important în modă îl joacă șansa, neprevăzutul. El se considera deosebit de norocos pentru succesul avut în 1947. Trebuie spus însă că designerii nu prezintă niciodată o singură linie vestimentară. În cadrul fiecărei colecții, sunt propuse mai multe tendințe și, chiar dacă se pune accentul pe un anume stil, în scopuri publicitare, creatorii știu prea bine că în final jurnaliștii de modă, marii cumpărători și, mai presus de toate, clienții vor decide stilul dominant. Așa au stat lucrurile și în februarie 1947. La fel cum, cu un an înainte, mass-media și elitele intelectuale numiseră teoria lui Sartre „existențialism“ (un cuvânt pe care el nu-l folosise niciodată până atunci și care i-a displăcut întotdeauna, sau cel puțin așa mi-a spus), tot așa au stat lucrurile și cu prima colecție a lui Dior. Linia *Corolle* a fost selectată dintre mai multe linii vestimentare prezentate de Dior și a fost rebotezată „Noul Stil“ de ziariști (mai ales de Carmel Snow). De fapt, fustele lungi, cu zona șoldului subliniată – care constituiau elementul esențial al „noului stil“ – fuseseră confecționate de Molyneux înainte de război și de Balenciaga, după război. Așa cum a recunoscut și Dior, succesul său s-a datorat în parte și noutății casei lui de modă, și faptului că investițiile îi aparțineau lui Boussac (considerat pe atunci un personaj important, care stârnea oarecare neliniște). Spre cinstea lui Dior, un factor important l-a constituit, fără îndoială, bucuria nedisimulată cu care a afirmat revenirea la ideea de lux, dorința de *épater les travailleurs*[156] și plăcerea organizării minuțioase a prezentării. Când reușea să treacă de timiditate, Dior era privit ca un fascinant simbol al vremurilor bune așteptate de toți. Asta își doreau oamenii, și mai ales femeile înstărite, după șapte ani de austeritate și de nenorociri aduse de război.

Din câte știu, Balenciaga nu a spus nimic cu privire la Noul Stil sau la triumful lui Dior; de regulă nu făcea comentarii referitoare la alți creatori de modă. Era probabil de acord cu standardele de lucru impuse de Dior, care erau de altfel și standardele lui. Ele defineau, în opinia lui Balenciaga, croitoria de lux. A afirmat totuși, o dată, că invidia talentul artistic al lui Dior. Creatorul francez lucra extrem de rapid în creion și în acuarelă – „Fac de multe ori câteva sute de desene în două sau trei zile“, afirma el –, iar unele erau uluitoare. Balenciaga se baza, în schimb, pe talentul la desen al asistentului său, Fernando Martinez. Însă talentul lui Dior la desen era probabil singurul lucru pe care-l invidia Balenciaga. În toate celelalte privințe îi era net superior creatorului de modă francez. În ce privește calitatea, Balenciaga considera uneori că Dior exagera, tocmai pentru că nu știa să coasă, să croiască și să facă singur o rochie de la un capăt la altul, neputând să-și dea seama de efortul extraordinar pe care-l presupune realizarea unor cusături de calitate. Acest fapt e ilustrat de un episod ciudat, care mi-a fost relatat la un moment dat. Balenciaga nu obișnuia să ia masa în oraș decât însoțit de unul sau doi vechi prieteni. Într-o seară, s-a întâmplat să fie invitatul doamnei Hérnon

şi al soţului ei. Doamna Hérnon era una dintre clientele lui, deşi mergea şi la Casa Dior, iar pentru ocazia aceea purta o rochie Dior care se încheia la spate – sau care ar fi trebuit să se încheie. Servitoarea sa era în vacanţă, doamna nu-şi putea încheia singură rochia, iar soţul ei, pe care l-a rugat s-o ajute, a refuzat-o categoric: „Nu vreau să am de-a face cu rochia asta absurdă – pune-l pe prietenul dumitale, domnul Cristóbal, să te ajute când vine“. Lucrurile au decurs întocmai. Rochia avea nu mai puţin de 36 de nasturi mici la spate, iar fiecare dintre ei era învelit în mătase lucioasă de Lyon. Balenciaga, cu îndemânarea sa bine-cunoscută, a reuşit să încheie rochia, însă nu i-a fost deloc uşor. Oarecum exasperat, a spus: „Douăzeci şi patru de nasturi ar fi fost suficienţi ca să menţină linia rochiei. Dar treizeci şi şase! E nebun! *C ’est de la folie furieuse*![157]“ Au urmat mai multe remarci în limba bască, al căror înţeles doamna Hérnon l-a putut doar bănui.

Poate că Balenciaga avea impresia că Dior nu-şi trata meşteşugul cu suficientă seriozitate. După părerea lui, Dior nu era un croitor de lux, ci doar un designer, dat fiind că nu ştia să facă o rochie de unul singur, cu propriile mâini. (Observaţia ar putea fi universal valabilă. Chanel spunea că ştie să coasă minunat, dar ea nu avea respect pentru adevăr.) Este posibil ca Balenciaga să fi crezut că, pentru Dior, croitoria de lux era o sursă de plăcere, în timp ce pentru el era o artă, cu acelaşi statut pe care-l aveau pictura, sculptura şi arhitectura, o artă ce trebuia tratată cu cea mai mare seriozitate. Nu era un domeniu care se preta la bufonerii „în stilul lui Picasso“ (pe vremea aceea Picasso se autointitulase „clovnul artei“). Cu siguranţă, Balenciaga nu regreta succesul Noului Stil. Era un om de afaceri, şi încă unul foarte abil, aşa că şi-a dat seama că Noul Stil făcuse minuni în industria modei pariziene şi că toţi cei implicaţi – iar afacerea lui poate în cea mai mare măsură –, beneficiaseră de pe urma publicităţii. Cu siguranţă nu îl considera pe Dior un rival şi nu se temea că propriile calităţi ar fi fost adumbrite de talentul acestuia. Dior crea pentru cei bogaţi, Balenciaga pentru cei foarte bogaţi. În perioada anilor 1950, se spunea că o femeie „avansează“ trecând de la Dior la Balenciaga. La rândul său, Dior nu invidia aptitudinile lui Balenciaga. Le recunoştea superioritatea şi îl admira pe creatorul basc. Îl spunea lui Balenciaga *maître*. În decembrie 1948, partenerul lui Balenciaga, Vladzio, a murit la 49 de ani. Maestrul a fost atât de afectat încât a vrut să se retragă din afaceri şi să se reîntoarcă în Spania. Vestea s-a aflat, iar Dior a mers pe Avenue George V, să-l vadă, implorându-l să nu plece: „Avem nevoie de exemplul dumneavoastră ca să putem menţine aceleaşi standarde înalte“. Dior i-a sugerat ca, în loc să plece, să cumpere sediul lui Mainbocher, care se afla alături şi era scos la vânzare, şi să se extindă. Impresionat, Balenciaga a procedat întocmai.

Perioada de vârf a lui Balenciaga a fost decada anilor 1950, înaintea revoluţiei culturale din anii 1960. Privea croitoria ca pe o adevărată vocaţie, ca preoţia, de pildă, sau ca pe o artă care impune veneraţie. Simţea că, împodobind corpul femeii, îl slujea pe Dumnezeu, căci Dumnezeu îi crease trupul atât de frumos. Demersul lui era reverenţios, aproape sacerdotal. Clădirea era amenajată în acord cu vocaţia sa. Pe vremea aceea, magazinele de lux erau amenajate destul de diferit. Molyneux, spre exemplu, încercase să recreeze interiorul unei case aristocratice londoneze. Când clientul suna la intrare, îi răspundea un majordom englez, care îl poftea înăuntru. Incinta lui Dior era impresionantă, însă înăuntru era mereu agitaţie, *va-et-vient*[158], ca într-o sufragerie mare, într-una din zilele când doamna casei primea musafiri. Dior însuşi, sociabil şi plin de amabilitate, putea fi văzut peste tot, îmbrăcat într-un halat alb pe care-l purta peste costumul său elegant Savile Row. „*Bonjour, patron!* “ îi spuneau salariatele, bucuroase să-l vadă. Casa Balenciaga era, dimpotrivă, aidoma unei

biserici, sau, mai bine spus, aidoma unei mănăstiri. Jurnalista Marie-Louise Bousquet nota că „Aveai impresia că intri într-o mănăstire de călugărițe aristocrate“. Creatorul de modă André Courrèges, care a lucrat acolo, a descris atmosfera drept „monastică, atât din punct de vedere arhitectural, cât și din punct de vedere spiritual“. Emanuel Ungaro își amintea: „Nu vorbea absolut nimeni“. Dacă aveai nevoie să spui ceva, trebuia să vorbești foarte încet sau în șoaptă. Paza era extrem de strictă. Era complicat nu doar să pătrunzi acolo, ci și să treci dintr-o cameră în alta, căci toate intrările erau păzite de femei puternice. Exista și un portar îmbrăcat în albastru, însă adevăratul paznic al porții era o zmeoaică numită Véra. Într-adevăr, era un loc dominat de femei – ca o mănăstire aflată sub jurământul tăcerii (după cum se obișnuiește în Spania) –, însă femeile care nu lucrau ca manechine sau croitorese se dovedeau niște zmeoaice. Doamna Renée era căpetenia zmeoaicelor, care avea grijă ca nici o clientă să nu poată intra fără programare. Mottoul ei era: „*Les dames curieuses ne sont pas bienvenues ici*“[159]. A spune că nu erau bine-venite reprezenta un eufemism. Singura *dame curieuse* care a trecut de Véra și de Renée a fost Greta Garbo. (Toaletele sale erau create de Adrian Greenberg, un croitor de lux, disprețuit, de la Hollywood.) Să nu ne închipuim însă că interioarele ar fi fost lipsite de strălucire. Vitrinele, decorate de Janine Janet, erau cele mai frumoase din Paris, deși nu aveau nimic în comun cu moda feminină, căci înfățișau sculpturi de fauni, de unicorni și alte reprezentări asemănătoare, făcute din lemn de mesteacăn. Pardoseala era din gresie, în stil spaniol; se adăugau covoarele orientale, perdelele din damasc, finisajele din fier și multă piele roșie de Cordoba, combinată cu piele maro, neagră și albă, în locurile unde erau expuse toaletele pentru vânzare. Liftul era căptușit tot cu piele, iar înăuntru se afla o lectică. Balenciaga producea mici cantități de eșarfe, mănuși și ciorapi, dar vindea două parfumuri foarte scumpe: *Le Dix* și *La Fuite des Heures*. Părea să considere aceste articole drept vulgare și lipsite de relevanță în contextul preocupării sale principale, însă permitea comercializarea lor, cu mare reticență, dat fiind că erau foarte profitabile. Nu a făcut niciodată nimic pentru a-și spori popularitatea. Nu dădea interviuri (cu excepția unuia, pentru publicația londoneză *The Times*, atunci când s-a hotărât să se retragă din afaceri). Nu ieșea în societate. Există puține fotografii cu el și nici una făcută la casa de modă, deși știm că purta pantaloni negri și un pulover și se folosea de o masă cu marginile curbate la care cosea sau tăia materialele, ajutându-se de rigle și de un echer. Toate încăperile din atelier, așa cum am menționat, erau păzite cu strictețe, iar propria sa cameră rămânea accesibilă doar personalului mai în vârstă. La un moment dat s-a crezut chiar că nu există și că Balenciaga era un pseudonim.

Această rezervă nu era artificială, dat fiind că exprima dăruirea sa totală față de artă. Când se afla la Paris, lucra cu pasiune. Fiecare colecție cuprindea în jur de 200-250 de modele, toate finalizate de el, întrucât avea puțini asistenți de încredere și adesea refuza creatorii promițători la început de drum, cum a fost cazul tânărului de 17 ani Hubert de Givenchy. Avea obiceiurile unui cardinal de modă veche din preajma papei Pius XII. Uneori era furios, însă nu își exprima niciodată violent nervozitatea, ci doar prin mișcări ritmate ale picioarelor. Nu ridica niciodată vocea. Etalonul său era, într-adevăr, tăcerea. Ungaro spunea: „Avea, cu siguranță, o anume noblețe“. Când era mulțumit de modelele create și se croiau hainele, se făceau patru probe pentru fiecare toaletă: una pentru material și trei vizând linia, cu ajutorul manechinelor. Într-o singură zi putea asista la probele a 180 de ținute datorită capacității sale extraordinare de concentrare și datorită faptului că echipa cu care lucra îi cunoștea perfect fiecare gest, chiar dacă vorbea foarte puțin. Se spunea că nu-i plac femeile, însă nu

avem nici o dovadă că i-ar fi displăcut mai mult decât bărbaţii. Le percepea ca pe nişte cai de curse: „Trebuie să îmbrăcăm doar exemplarele pursânge“. Avea obiceiul de a cita spusele lui Salvador Dalí: „O femeie cu adevărat distinsă are adesea un aer dezagreabil“.

Cu toate acestea, a creat neîncetat pentru femei. Ca designer, nu dorea decât să le vadă fericite. „Îi plăcea s-o facă pe o ducesă de 60 de ani să arate de 40, iar pe soţia unui afacerist milionar să arate ca o ducesă“. Hainele create de el erau în primul rând confortabile, fapt uluitor – dar real –, dacă ţinem cont de grandoarea, complexitatea şi rafinamentul materialelor din care erau confecţionate. Modelele concepute de el mascau un stomac mai rotunjit, un gât mai scurt sau braţele şi umerii prea durdulii, punând în acelaşi timp în valoare şirurile de perle şi brăţările. Senzaţia de confort se datora ingeniozităţii liniei şi atenţiei la ceea ce ducele de Windsor numea „finisaje interioare“. (Balenciaga nu folosea, desigur, bolduri sau alte elemente de acest fel pentru definirea articolelor de îmbrăcăminte.) Susţinea că, dacă o femeie se simte bine în hainele ei, este mai încrezătoare în sine, iar dacă e mai încrezătoare în sine are o bună stare de spirit şi îşi poartă hainele cu stil. Spunea că ţinutele concepute de unii creatori de modă sunt incomode, iar femeile se bucură atunci când trebuie să le scoată, la sfârşitul serii. Balenciaga dorea ca ele să nu vrea să se despartă de hainele pe care le purtau, ca şi cum acestea ar fi făcut parte din corpul lor, ca o a doua piele.

Al doilea principiu călăuzitor al lui Balenciaga era constanţa. Dacă Dior modifica liniile vestimentare de două ori pe an, Balenciaga era fundamental acelaşi, mai ales în privinţa splendidelor rochii de seară, care constituiau specialitatea sa. Pentru o femeie, o astfel de rochie era o adevărată investiţie; dacă era îngrijită cum trebuie, rochia se păstra ani de-a rândul. În anul 2003, am văzut o tânără de 18 ani care purta o rochie superbă. „Nu cumva e o rochie Balenciaga?“ „Ba da, a fost a bunicii mele.“ Voia ca rochiile sale să fie lăsate moştenire, aşa cum era obiceiul în Spania imperială. S-ar putea spune că Balenciaga era împotriva ideii de „tendinţă“ în modă. Îl impresionase modul în care rochiile, pălăriile şi chiar unele accesorii din picturile marilor maeştri îşi păstraseră eleganţa după sute de ani; ei rămâneau mereu o sursă de inspiraţie. Din tabloul *Mariana de Austria* a lui Velázquez (aflat la Luvru) a luat ideea unui corsaj rigid care glisează în jos, spre fustă. O altă pictură de la Luvru, *Marchiza de La Solana*, i-a inspirat o întreagă ţinută vestimentară: rochie neagră, un şal de dantelă albă şi un trandafir uriaş, din satin roz, înfipt în pletele negre. Sursa sa preferată de inspiraţie erau sfinţii pictaţi de artistul spaniol Zurbarán. S-a folosit de lucrări precum *Santa Úrsula*, aflată la Strasbourg, de *Santa Casilda* de la Madrid şi mai ales de încântătoarea *Santa Marina* (există versiuni ale lucrării şi la Sevilla, şi la National Gallery din Londra), înfăţişată de pictor ca o burgheză înstărită, care-şi poartă pălăria şi rochia cu distincţie şi are o minunată traistă împletită. Traista aceea a rămas o piesă clasică. A folosit de două ori modelul rochiei lungi, de satin roz, care apare în tabloul lui Manet *Femeia cu papagalul* de la Metropolitan Museum din New York şi s-a inspirat chiar din picturile unor artişti mai comuni, ca, de pildă, din tabloul lui Monet *Femei în grădină*, de la Musée d’Orsay. Nu a fost însă un simplu imitator: transforma veşmintele din picturile marilor maeştri în haine moderne, iar femeile nu-şi dădeau seama de sursele lui de inspiraţie decât atunci când li se atrăgea atenţia. O clientă importantă, care nu doar a cumpărat o rochie de la Balenciaga, ci a urmat şi sfaturile lui stricte cu privire la cum trebuie purtată (sau „prezentată“, în exprimarea lui), a fost surprinsă când, într-o revistă de modă, s-a scris că arăta ca *Narcisa Barañana* a lui Goya, de la Metropolitan Museum. Îmi amintesc că unii critici din anii 1950 susţineau că

Balenciaga, care era „un mare artist“ le era „superior“ clienţilor săi. Printre aceşti clienţi se aflau nume de la Hollywood, precum Ginger Rogers, Carole Lombard, Marlene Dietrich; doamna Ray Milland şi doamna Alfred Hitchcock, dar şi persoane foarte bogate şi mondene ca Doris Duke, Margaret Biddle, Marella Agnelli, doamna Paul Mellon, Barbara Hutton şi doamna Harvey Firestone, ca şi ducesa de Windsor (desigur) şi personalităţi din elita societăţii. Balenciaga considera însă că ţinutele sale, dacă erau purtate aşa cum trebuie (şi rareori se întâmpla ca un client să nu-i urmeze sfaturile), îl ridicau pe purtător într-un empireu aflat dincolo de ideea de clasă socială şi de vârstă, într-o dimensiune în care se petrecea ceea ce el numea „o căsătorie mistică“ între corpul femeii şi veşminte, chiar dacă trupul era poate îmbătrânit şi avea unele neajunsuri. Din acest motiv, el nu se aştepta, spre deosebire de alţi creatori de modă, ca o clientă să-şi suprime personalitatea atunci când îi purta ţinutele, ci dorea, dimpotrivă, să se exprime, bucurându-se când femeile îşi aduceau „contribuţia“ propriei individualităţi la vestimentaţia pe care o crea. Deşi era sever şi implacabil în multe privinţe, înţelegea totuşi – fapt ce presupunea o anumită modestie – că rochiile sale prindeau viaţă doar atunci când erau purtate şi că era nevoie de un purtător pentru a completa actul creaţiei.

Al treilea principiu al lui Balenciaga se referă la importanţa covârşitoare pe care o dădea materialelor folosite. Producătorii de stofe, dantele şi broderii, dar şi specialiştii în voaluri şi în pigmenţi stăteau la coadă pentru o întrevedere şi colaborau cu el adesea la realizarea unor ţesături noi şi complexe. Balenciaga ştia să vopsească materialele şi se ocupa singur de acest lucru. Talentul său în domeniul broderiilor îl ajuta să găsească persoane extraordinar de înzestrate. Făcea tranzacţii deopotrivă cu firmele mari şi cu atelierele mai mici din Lyon sau din Como, iar din punctul lui de vedere un producător de ţesături de prim rang era un egal al său. Gustav Zumsteg a creat aşa-numitele *gazar* şi *zagar* pentru Balenciaga, în 1958, şi, respectiv, 1964 – materiale speciale care combinau în mod miraculos textura fină, grosimea necesară şi o anumită rigiditate, astfel încât designerul spaniol putea „sculpta“ rochiile făcute din acest material, fără ca toaletele respective să mai aibă nevoie de căptuşeală suplimentară. Lida şi Zika Ascher din Praga au creat pentru el o serie de ţesături speciale, mai ales din mohair şi pluş, seducătoare şi de o eleganţă deosebită. Balenciaga nu neglija însă aspectele practice în favoarea senzualităţii. Atunci când Zika Ascher i-a prezentat un fir nou, gros şi pufos, care combina mohairul şi nylonul, Balenciaga l-a admirat, dar a întrebat imediat: „Pot coase butoniere cu el?“ „Sigur!“ „Ia să vedem.“ A luat eşantionul în biroul său şi s-a reîntors după câteva momente cu o butonieră cusută superb – una dintre cele mai dificile sarcini ale cusătoreselor, mai ales atunci când materialul este pretenţios. Gérard Pipart, un bine-cunoscut croitor de lux, a privit-o atent şi a exclamat: „O butonieră de Balenciaga! Ar trebui înrămată“. Maestrul a zâmbit uşor, ca de obicei. Cosea adesea doar ca să nu-şi iasă din mână şi pentru fiecare colecţie de modă concepea, croia, cosea şi finisa, de unul singur, o rochie neagră de seară, de obicei din mătase, care se vindea împreună cu celelalte articole, fără ca cineva să ştie că este făcută în întregime de el.

Folosea mai multe tipuri de dantelă: dantela de Chantilly, ghipura, dantela din fir gros şi dantela din fir de mătase, numită dantelă blondă. Câteodată întărea firul cu păr de cal. Era clientul celor mai buni lucrători de broderii din lume. În 1966, Lizbeth, cea mai bună în domeniul său, a făcut pentru Balenciaga o pereche de pantaloni pentru bolero cu aplicaţii de flori din perle şi din sidef. Costumul respectiv poate rezista şi o mie de ani, dacă e purtat „cu discreţie“ (expresie esenţială a croitorilor de lux). Balenciaga apela adesea la o artistă pe care o descoperise chiar el, Judith Barbier, alături de

care a creat o manta de plasă, din fir de catifea albă, iar din mătasea folosită la fabricarea paraşutelor a realizat o serie de flori roz cu alb pentru întreaga ţinută. Cele mai spectaculoase dintre creaţiile lui sunt rezultatul eforturilor colective ale creatorilor de materiale şi ale unor specialişti ca Barbier, care colaborau pentru a da viaţă ideilor sale. Din fericire, multe dintre splendidele rochii Balenciaga s-au păstrat (unele dintre ele fiind prezentate în cadrul unei retrospective organizate la Lyon în 1985), aşa încât putem admira încă minunile pe care le-a creat, din tafta groasă cu striaţii de catifea, din satin lucios, cusut cu pietre preţioase de dimensiuni mici, din mătase transparentă cu aplicaţii de flori Barbier, din mătase grea, cu broderie în fir de aur, din pene de struţ aplicate pe tul imprimat, ori sariul din lamé auriu conceput pentru Elizabeth Taylor. Graţie acestor ţesături deosebite, Balenciaga a avut şi o serie de idei îndrăzneţe; de pildă, plierea fustelor sau realizarea unui tip de mâneci care, prin croiala lor, dominau atât partea din faţă, cât şi partea din spate a hainei.

Munca în atelier era cea care dădea viaţă imaginilor proiectate pe hârtie de mintea vie şi inventivă a creatorului. Arhivele firmei s-au păstrat în stare perfectă şi ne înfăţişează fiecare detaliu: sumele exacte plătite de clienţii săi celebri; datele pentru probe şi livrări, notate frumos cu stiloul; materialele furnizate, menţionate în amănunt, şi sumele achitate; nenumărate bucăţi de hârtie care ne înfăţişează procesul realizării fiecărei piese vestimentare: detaliile erau notate cu stiloul, cu creionul sau cu creionul colorat, iar eşantioanele de material ataşate alături – o lume apusă, definită de iscusinţa unor degete neobosite, înainte ca maşina de scris sau computerul să dobândească supremaţia.

Lumea aceea începuse să dispară când Balenciaga încă trăia. Moartea lui Dior, în 1957, a reprezentat lovitura finală, fatală. Lui Dior îi plăceau mesele bogate şi, chiar dacă făcea eforturi să renunţe la ele, a pierdut încet bătălia, iar inima a cedat. Funeraliile sale au reprezentat un moment de referinţă, la care au venit toate personalităţile din lumea modei: numai Chanel, care se reîntorsese din exilul elveţian şi-şi redeschisese cu nerușinare magazinul, cu patru ani înainte, nu a venit să-l omagieze. În locurile pentru rugăciune, în faţa celor prezenţi, au îngenuncheat două personalităţi marcante, simboluri ale unei epoci care apunea: Jean Cocteau şi ducesa de Windsor.

După moartea lui Dior, Balenciaga a devenit tot mai singuratic, iar munca sa a început să capete parcă o traiectorie inversă, descendentă. Era bogat, deţinea case şi apartamente la Paris, în localitatea La Reynerie, lângă Orléans, la Madrid, la Barcelona şi în Igueldo, în Ţara Bascilor, ţinutul său natal. Casa din urmă s-a apropiat cel mai mult de ideea unui cămin adevărat. A creat rochii frumoase pentru servitoare, cusute uneori de el însuşi. În mijlocul sufrageriei era o masă veche, pe care stătea, solitară, vechea maşină de cusut Singer a mamei sale, dedesubtul unui crucifix mare, de un realism înspăimântător. În apartamentul său de pe Avenue Marceau expusese colecţiile pe care le strânsese, fără prea mare tragere de inimă: nişte chei spaniole din bronz aurit, câteva cești şi bile de fildeş. Se mai aflau acolo nişte scaune din secolul al XVIII-lea, cu tapiţerie din satin vopsit într-o nuanţă de verde închis de maestru însuşi. Balenciaga avea 70 de ani în 1965 şi s-a simţit din ce în ce mai singur în anii 1960, pe care îi considera o decadă a prostului gust şi a lipsei de maniere. În anii 1950, fusese considerat cel mai mare designer vestimentar din lume. Lucra însă în domeniul modei, se identificase cu moda şi stă în natura lucrurilor ca moda să-şi transforme eroii, mai devreme sau mai târziu, în piese de muzeu. În anii 1960, a început să fie criticat din ce în ce mai aspru. Se spunea despre rochiile sale că erau atât de impresionante, încât „eclipsau personalitatea femeilor“ care le

purtau. Nu era „pe gustul tinerilor“. A refuzat să intre în producţia de haine pentru publicul larg – „N-o să-mi bat joc de talentul meu“. Ura minijupele. Simţea că „tinerii nu mai au vreme pentru croitoria de lux şi pentru măiestria pe care o presupune“. S-a abţinut să facă vreun comentariu, însă îi dispreţuia pe creatorii de modă precum Yves St. Laurent, care preluase „Dior“ şi era considerat *trendy* (un nou cuvânt anglo-saxon, care i se părea oribil). În 1966, pentru a sfida curentul predominant din moda vremii, a conceput nişte fuste şi mai lungi, însă clienţii lui importanţi din New York au refuzat să cumpere mărfurile trimise. În 1967, a lăsat impresia că a capitulat şi a conceput o serie de rochii tutu şi costume cu pantalon, care s-au vândut foarte bine. În 1968, a refuzat din nou să facă compromisuri şi nu a mai reuşit să vândă nimic pe scară largă. Clientela selectă era consistentă, ca întotdeauna, însă el devenea pe zi ce trece mai dezamăgit şi mai melancolic. Din punctul său de vedere, evenimentele anului 1968 – revoltele studenţeşti întâmpinate de toţi ca un nou început – erau o dovadă de sălbăticie şi de asalt asupra civilizaţiei, perspectivă împărtăşită şi de filozoful Raymond Aron, şi care s-a dovedit până la urmă corectă. Balenciaga a mai rămas o vreme în branşă şi e semnificativ faptul că rochiile concepute spre sfârşitul anilor 1960 – gândite împotriva tendinţelor, „croite pe bié“, cum îi plăcea să spună – sunt în prezent cele mai admirate, cele mai colecţionate şi cele mai copiate. Nu mai era însă implicat în ceea ce făcea, iar noua legislaţie a impozitelor şi a muncii îi erau din ce în ce mai dezagreabile. S-a retras pe neaşteptate, precum De Gaulle, a închis definitiv sediul de la Paris (nu avea oricum nici un succesor) şi s-a reîntors în Spania. A murit în 1972, trist şi singur, un mare artist măcinat de trecerea anilor, una dintre multele victime ale nebuniei anilor 1960, aşa cum au fost şi anumite instituţii ca, de pildă, ordinul religios al Societăţii lui Isus, mediul universitar de modă veche care forma eruditi şi gentlemeni, decenţa legată de comportamentul sexual, o anume rezervă în artă şi multe altele.

Croitoria de lux creată de Worth a luat sfârşit odată cu retragerea lui Balenciaga; împreună cu ea a pierit o întreagă tradiţie, nu doar a designului civilizat şi adesea inspirat, ci şi a unui meşteşug care întrunea cele mai înalte standarde de calitate. Industria modei se dezvoltă, plurală şi multiculturală, căpătând proporţii din ce în ce mai ample pe măsură ce calitatea vieţii creşte şi se călătoreşte mai uşor. Nu cred însă că se vor mai realiza vreodată rochii ca acelea create de Balenciaga între 1950 şi 1960. Rochiile lui au devenit exponate de muzeu, care le pot inspira pe femei în continuare, sau, în cazul descendentelor cu adevărat norocoase ale clientelor sale, amintiri de familie păstrate cu grijă şi etalate la ocazii deosebite.

Note

153. „Mizerii“ (în fr. în orig).
154. „Elita socială“ (în fr. în orig.).
155. Comedie de moravuri, în cinci acte, aparţinându-i dramaturgului irlandez Richard Brinsley Sheridan (1751–1816).
156. „A-i impresiona pe muncitori“ (în fr. în orig.).
157. „E nebun de legat!“ (în fr. în orig.).
158. „Du-te-vino“ (în fr. în orig.).
159. „Doamnele curioase nu sunt bine-venite aici“ (în fr. în orig.).

14
Picasso şi Walt Disney: Mai este loc pentru natură în lumea modernă?

Am asistat în secolul XX la o transformare atât de radicală a experienţelor noastre vizuale, încât am putea să o comparăm cu schimbarea adusă de Renaştere în secolul al XV-lea. Am văzut în secolul trecut o mulţime de lucruri şi le-am perceput în mod diferit, atât din cauză că erau diferite, cât şi pentru că anumite circumstanţe şi anumiţi artişti ne-au obişnuit să privim lumea cu alţi ochi. Dacă procesul despre care vorbim a fost unul benefic sau nu, dacă a fost creativ sau distructiv – sau a avut câte ceva din amândouă – ne va demonstra doar cursul istoriei. În mod sigur, acest proces a fost şi interesant, şi aducător de schimbări. Schimbarea perspectivei s-a datorat în mare măsură inovaţiilor tehnologice, şi mai ales apariţiei cinematografului, televiziunii, înregistrărilor video şi aparaturii digitale, dar şi rapidităţii cu care au devenit accesibile oamenilor de pretutindeni. Însă revoluţiile vizuale ale secolului trecut au fost declanşate mai ales de artiştii care au distrus tradiţia realismului, ce dominase până atunci artele vizuale, şi au înlocuit-o – ca primă sursă de frumuseţe – cu percepţiile lor subiective. Întrepătrunderea tehnologiei cu noul individualism a dat naştere unui element inedit. Prin urmare, noile experienţe vizuale au fost atât rezultatul unor forţe care au împins umanitatea înainte, cât şi al unor oameni creativi şi puternici care s-au luptat să deţină controlul schimbărilor pentru a-şi impune propria perspectivă. Printre aceştia din urmă, îi menţionăm pe Pablo Picasso (1881–1973) şi pe Walt Disney (1901–1966).

O comparaţie între cele două personalităţi este bine-venită. Picasso s-a născut cu 20 de ani înaintea lui Disney şi a trăit cu câţiva ani mai mult, însă amândoi au fost personalităţi reprezentative ale secolului XX, doi creatori cu aptitudini artistice ieşite din comun. Fiecare a îmbrăţişat ideea de noutate cu un entuziasm impresionant, dar existau între ei diferenţe notabile. Picasso provenea din Andaluzia, aflată la periferia culturală a vechii Europe; s-a îndreptat mai întâi spre Barcelona, capitala culturală a Spaniei, iar apoi spre Paris, capitala europeană a artelor, cu o tradiţie de peste 200 de ani. Parisul a oferit rezonanţă ideilor lui şi a contribuit la succesul de critică, dar şi comercial, care l-au ajutat să continue revoluţia începută în artă. Nici un alt loc nu ar fi avut un astfel de impact. Trebuie să mai spunem însă că „atacul“ încununat de succes al lui Picasso împotriva artei figurative a fost ultima victorie absolută a Parisului ca centru al culturii. Chiar dacă Picasso a creat opere şocante, a acţionat totuşi într-o manieră tradiţională, tipică lumii vechi, lucrând într-un studio din capitala artelor. Disney, pe de altă parte, aparţinea Lumii Noi. Provenea din Vestul Mijlociu al Statelor Unite, se născuse într-o familie care trăia din agricultură şi adoptase bucuros atât efervescenţa antreprenorială a Americii, cât şi noile tehnologii, depăşind standardele epocii. A părăsit spaţiile deschise ale copilăriei lui, plecând la Hollywood, care nu era atât un loc, cât un concept. Când s-a născut Disney, Hollywoodul încă nu exista. A devenit capitala artelor pentru publicul larg în timpul vieţii lui, mulţumită, în parte, şi creativităţii sale. Disney s-a folosit întreaga viaţă de noile tehnologii, tot aşa cum Picasso a exploatat vechile discipline artistice precum pictura, cu tehnicile sale specifice, sau desenul în creion ca să dea naştere unor lucrări noi. Parisul şi

Hollywoodul: nu cred că există două locuri mai diferite şi totuşi similare, dat fiind amestecul de ambiţie şi cinism care a acţionat mereu ca un stimulent al creativităţii – o combinaţie respingătoare şi sublimă în acelaşi timp. Este de remarcat şi faptul că ambii artişti s-au implicat în conflictele ideologice marcante ale secolului XX, situându-se la poli opuşi. Influenţa amândurora persistă şi în secolul XXI; ne întrebăm încă care din ei a fost şi este mai convingător.

Picasso s-a născut în Málaga, pe coasta mediteraneeană a Andaluziei. Tatăl său era profesor de artă şi artist plastic, specializat în reprezentarea păsărilor şi fascinat de coride. Familia lui s-a mutat mai întâi în localitatea La Coruña, în nord-vestul Spaniei, apoi la Barcelona, capitala Cataloniei, regiunea cea mai prosperă şi mai reprezentativă din punct de vedere cultural. Tatăl său l-a pregătit acasă până la vârsta de 14 ani şi apoi l-a înscris o vreme la La Lonja, o excelentă şcoală de arte frumoase din Barcelona, înainte ca fiul să înceapă să lucreze pe cont propriu, încă din adolescenţă.[1] Picasso a fost în esenţă un autodidact, iar educaţia sentimentală şi-a făcut-o în bordelurile supraaglomerate ale oraşului. Era un monstru de egoism, mic de statură şi solid. Nu beneficiase de avantajele unei educaţii academice complete, dar îi lipseau, de asemenea, şi inhibiţiile aferente; dacă grafica sa nu e mereu reuşită din această cauză (unul dintre cele mai longevive mituri despre Picasso a fost cel referitor la calitatea extraordinară a desenelor sale), s-a priceput totuşi foarte bine, încă de la o vârstă fragedă, să-şi exploateze ideile artistice, de altfel numeroase şi ingenioase. Cunoştea bine cursul pieţei şi ştia ce s-ar vinde profitabil. Şi-a vândut desenele începând de la vârsta de nouă ani şi, chiar dacă a realizat o operă uriaşă de-a lungul întregii sale vieţi, şi-a vândut întotdeauna lucrările foarte uşor.[2]

Picasso pare să fi înţeles destul de repede că nu va putea face mari progrese în pictura figurativă. Competiţia era acerbă la Barcelona; ar fi trebuit să-l înfrunte pe Ramón Casas y Carbó, probabil cel mai mare pictor spaniol modern, care era cu 15 ani mai în vârstă ca el şi foarte apreciat în domeniul artei figurative.[3] Format în atelierul pictorului Carolus-Duran, Casas oscila între Barcelona şi Paris şi împărţise o vreme un atelier la etaj, deasupra sălii de dans a localului Moulin de la Galette, din Montmartre, împreună cu alţi artişti. În 1890, pe urmele lui Renoir şi Toulouse-Lautrec, dar depăşindu-i pe amândoi, a realizat o superbă pictură a locului, în cheie melancolică. Cele mai importante lucrări ale sale abordau cu multă originalitate o tematică realist-socială, ca în cazul picturilor *Garota* şi *Şarja*, ultima ilustrând o revoltă de stradă. La un moment dat, în tinereţe, Picasso se gândise să picteze în aceeaşi manieră, însă Casas i-o luase înainte. Acesta din urmă era, de asemenea, un desenator de talia lui Ingres şi un portretist extrem de talentat. Nu numai că era prieten cu Picasso, dar în 1900 i-a făcut şi un desen care rămâne cea mai reuşită şi mai precisă reprezentare grafică a acestuia.[4] Reprezentările superbe ale unor locuitori din Barcelona, redaţi în cărbune, în mărime naturală, l-au inspirat pe Picasso, la 18 ani, să realizeze o serie similară, pe care a expus-o în prima lui expoziţie personală, la Els Quatro Gats, locul unde se întruneau artiştii cunoscuţi sub numele de *modernistas*. Alături de acestea au mai fost expuse încă 135 de desene şi picturi diverse. Picasso nu a avut însă succes.[5] A fost o iniţiativă neinspirată, una dintre puţinele de acest fel din cariera artistului, căci portretele respective trimiteau la comparaţii cu lucrările lui Casas, cărora le erau, evident, inferioare (lucrările ambilor pictori pot fi văzute la Barcelona). Picasso fusese deja la Paris şi, în 1900, l-a provocat din nou pe Casas, realizând propria versiune a lucrării *Bal la Moulin de la Galette* a lui Renoir – o pictură spectaculoasă ce reînnoia perspectiva pictorului francez, dar

din nou inferioară lui Casas, care găsise proporţia potrivită de lumini şi umbre. În orice caz, tabloul fusese gândit să stârnească furori.[6] Picasso a mai fost apoi de două ori la Paris şi a observat că acolo putea organiza expoziţii şi-şi putea vinde cu uşurinţă lucrările. În 1904, a plecat definitiv din Spania, parţial ca să nu fie înrolat, dar mai ales pentru a nu fi eclipsat de Casas şi pentru a scăpa de comparaţii care nu-i aduceau nici un beneficiu. Îşi dăduse seama că Parisul, cu apetitul său pentru noutăţi şi modă, era locul unde se putea afirma nestingherit.

Picasso a fost probabil artistul cel mai neliniştit, cel mai dornic să experimenteze şi cel mai prolific din câţi au existat vreodată. Lucra cu mare rapiditate. Era incapabil să dedice prea mult timp şi efort unei singure picturi. În 1900, picta deja câte un tablou în fiecare dimineaţă, iar după-amiezile se ocupa de alte lucrări. A încercat să sculpteze, să creeze măşti şi compoziţii de factură simbolistă, printre alte forme de expresie, şi, până la moartea sa, la vârsta de 92 de ani, a dat dovadă de o productivitate deosebită, lucrând pe hârtie, pe pânză, în piatră, în ceramică şi în metal şi, de asemenea, combinând toate tehnicile posibile. A realizat afişe şi reclame, s-a ocupat de scenografie şi a conceput costume de teatru, rochii, logouri şi tot felul de obiecte, de la scrumiere la podoabe pentru cap. A realizat peste 30.000 de obiecte şi, chiar dacă există un catalog al lucrărilor lui, în 33 de volume (1932–1978), lista nu e nici pe departe completă şi ar trebui suplimentată de alte zece registre. O literatură enormă, în creştere constantă, îi e dedicată lui Picasso.[7] Aş include aici o biografie nefinalizată, detaliată, în mai multe volume, a lui John Richardson, comprehensivă şi substanţială, deşi hagiografică, şi sute de studii specializate care acoperă fiecare aspect al activităţilor sale; există, de asemenea, şi câteva lucrări critice, precum *Picasso: Creator and Distroyer*, de A. Stassinopoulos Huffington.[8] În secolul XX s-a scris mai mult (şi adesea contradictoriu) despre Picasso decât despre oricare alt artist. În 1914 ajunsese deja milionar, iar la sfârşitul Primului Război Mondial era multimilionar; averea sa a continuat să crească; când a murit era de departe cel mai bogat artist care trăise vreodată. A făcut o înţelegere cu guvernul francez în privinţa taxelor de moştenire şi, ca urmare a acestui fapt, s-a deschis Musée Picasso, la Paris, în 1985. Muzeul deţine lucrări din toate perioadele, iar Museu Picasso, din Barcelona, e dedicat portretelor lui timpurii şi lucrărilor de grafică.[9]

Creaţia pictorului spaniol se împarte în opt perioade din punct de vedere cronologic. Prima perioadă cuprinde lucrările sale de la început, până în anul 1901. Urmează apoi „perioada albastră“, dominată de tonuri de albastru şi de reprezentări figurative; predomină personajele de teatru, prostituatele, proscrişii, prizonierii şi cerşetorii. Perioada aceasta a durat până în toamna anului 1904 şi include, de asemenea, lucrări de sculptură şi gravură.[10] A urmat apoi „perioada roz“, în care pictorul a folosit o cromatică în tonuri de roz şi roşu deschis şi a făcut din nou uz de personaje (mai ales clovni), însă dislocate din spaţiul care le înconjoară. În 1906, şi-a schimbat din nou stilul: s-a distanţat de arta figurativă şi a început să experimenteze, plecând de la forme şi figuri primitive.[11] În 1907, a pictat *Domnişoarele din Avignon*, poate cea mai importantă şi mai influentă lucrare a lui, în care a abandonat complet ideea de realism şi de reprezentare, adoptând perspectiva lineară.[12] Ajungem astfel la a patra perioadă, cubismul, care s-a desfăşurat, pentru început, în intervalul 1907–1908. Şi Picasso şi Braque s-au folosit de perspectiva din lucrările ultimei perioade a lui Cézanne pentru a deconstrui obiectele şi a le reasambla grafic sub formă de blocuri şi linii. În felul acesta, obiectele aveau – sau se aprecia că dobândesc – mai multă soliditate, reflectând realitatea mai bine

decât în reprezentările figurative. În perioada analitică, cubismul a constituit cea mai spectaculoasă dintre revoluţiile artistice ale lui Picasso, dat fiind că a tăiat cordonul ombilical care lega arta de natură şi de corpul uman.[13] Există însă aici o problemă de natură logică. Dacă cubismul a reprezentat invenţia cea mai importantă a pictorului spaniol, întrucât a anunţat sfârşitul reprezentării figurative în artă (după cum susţin majoritatea specialiştilor), de ce colecţionarii, muzeele şi piaţa de artă acordă o mai mare importanţă lucrărilor sale din perioada de început, şi mai ales celor din „perioada albastră“, când Picasso era încă un pictor realist? În 1912, a reinventat un truc mai vechi, acela de a lipi pe pânze bucăţele de hârtie (mai ales din ziare, pentru a introduce un element de natură literară sau politică) şi a ajuns treptat să insereze în picturi obiecte propriu-zise, cum ar fi bucăţi de chitare, de sârmă sau de metal. Tendinţa aceasta, cunoscută drept cubism sintetic, a reprezentat un pas înainte în cadrul celei de-a patra perioade. Durata sa s-a întins până la Primul Război Mondial şi a ridicat o altă problemă logică. Dacă cubismul reprezintă un mod de a adăuga un nou grad de soliditate şi de realism în reprezentarea obiectelor bidimensionale, nu cumva introducerea unor obiecte solide, deci tridimensionale, în opera de artă, anulează tocmai scopul cubismului?[14] Problema aceasta, ca şi cea enunţată înainte, nu a primit niciodată un răspuns convingător din partea autorilor care scriu despre Picasso. Autorii respectivi refuză să recunoască caracterul problematic al acestor chestiuni şi-i acuză de filistinism pe cei care le aduc în discuţie.

După etapa cubismului sintetic, Picasso şi-a petrecut anii din timpul războiului şi pe cei de după război lucrând în teatru, unde a creat costume, a conceput şi a pictat decoruri. În anii 1920, a intrat în a cincea perioadă, neoclasicismul, pe care a depăşit-o destul de repede; în intervalul respectiv a folosit în picturile sale elemente preluate din cultura Antichităţii. Între anii 1925 şi 1935 a trecut prin a şasea perioadă, suprarealistă, deşi nu a fost niciodată un suprarealist propriu-zis. În timpul Războiului Civil din Spania a inclus în lucrările sale anumite subiecte politice, fapt ce a marcat a şaptea perioadă a carierei sale artistice. La cererea guvernului republican asediat, a pictat o pânză de mari dimensiuni, celebra *Guernica*, pentru pavilionul spaniol de la Expoziţia Internaţională de la Paris, din anul 1937.[15] Împreună cu *Domnişoarele din Avignon*, aceasta este una dintre cele mai cunoscute lucrări ale pictorului. Anii săi de maturitate artistică constituie cea de-a opta perioadă. Lucrările redau anumite modele, minotauri, reinterpretări ale unor vechi maeştri, precum Velázquez şi Goya, coride şi răstigniri. Toate aceste teme se intercalează şi sunt dificil de separat. De altfel, în timpul perioadelor când a realizat lucrări bidimensionale, Picasso a creat şi obiecte sculptate, de ceramică sau diverse alte compoziţii; a făcut, de asemenea, încercări în domeniul litografiei, al gravurii, al ilustraţiei de carte şi al designului de costume, dincolo de interesul pentru lucrul în teatru. Chiar şi printre admiratorii săi, pare să existe totuşi convingerea că, începând cu anii 1940, calitatea lucrărilor sale a scăzut întru câtva, însă părerile sunt împărţite, la fel şi în privinţa celorlalte aspecte ale carierei sale.

Succesul extraordinar pe care l-a cunoscut Picasso de timpuriu şi de care s-a bucurat până la moarte se datorează mai multor factori. I-a luat destul de mult timp să înveţe să scrie şi să citească; de-a abia la vârsta mijlocie a reuşit să comunice în limba franceză. Scrisorile lui s-au păstrat în număr foarte mic, din simplul motiv că a scrie o scrisoare presupunea mai mult timp şi mai mult efort decât să realizeze un tablou. Matisse i-a scris nenumărate epistole, care s-au păstrat, însă a primit doar una singură de la Picasso, în care numele său era scris greşit („Mattisse“). Chiar dacă Picasso

nu avea o pregătire intelectuală solidă, avea în schimb o inteligenţă extraordinară, care-i oferea perspective noi, conturate cu ingeniozitate şi claritate. Am putea spune că era, în esenţă, un creator de modă (la fel ca alţi doi spanioli ajunşi la Paris, Fortuny şi Balenciaga), căci în momentele sale de vârf a conceput costume şi cortine pentru scenă, logouri şi diverse simboluri şi a creat imagini frapante, distorsionate ale formelor femeii, imagini care ni se imprimă în minte ca şi cum ar fi fost gravate cu acid. În prima decadă a secolului XX, pictura franceză se deplasase dinspre artă spre modă şi, într-o lume care se plictisise de reprezentările figurative, Picasso simţea că sosise vremea lui. A înlocuit rafinamentul artistic – şi anume tablourile realizate cu elemente de noutate în proporţie de 10%, la care se adăuga 90% talent – cu arta la modă – imagini în care proporţiile de mai sus se inversează.[16]

Aceasta era noua tendinţă din artă. Competiţia era acerbă, însă Picasso a devenit campion absolut şi şi-a păstrat acest titlu până la moarte, dat fiind că intuia cu mult discernământ proporţia potrivită dintre talent şi modă. De asemenea, îşi dădea seama la timp când era cazul să încerce ceva nou. Deşi avea un apetit insaţiabil pentru noutate, sesiza cu precizie gradul de inovaţie pe care avangarda artistică îl putea accepta la un moment dat. Această pricepere ieşită din comun era strâns legată de personalitatea lui extraordinară şi de percepţia sa aparte asupra valorilor morale. Capacitatea de a-i uimi şi de a-i exploata atât pe bărbaţi, cât şi pe femei – unii dintre ei extrem de inteligenţi şi perfect conştienţi de ceea ce li se întâmpla – era de departe cel mai remarcabil fapt legat de personalitatea sa. În tinereţe, exercita o atracţie fizică extraordinară atât asupra femeilor, cât şi asupra homosexualilor. Mai târziu a susţinut că a avut prima dată raporturi sexuale cu o femeie la vârsta de zece ani, şi e drept că femeile s-au simţit atrase de el cu mult timp înainte de a deveni celebru şi bogat. Atracţia pe care o exercita asupra homosexualilor, mai ales asupra celor pasivi, era chiar mai puternică; părea un tigru mic, feroce, care radia virilitate şi forţă. Picasso era heterosexual, însă în cultura căreia-i aparţinea satisfacerea unei „regine“ care avea nevoie de puţină afecţiune, cum spunea el, nu era o jignire adusă masculinităţii. Homosexualii îl adorau de-a dreptul – este cazul negustorului de tablouri Pere Manyac, al publicistului Max Jacob şi al lui Jean Cocteau, un adevărat Andy Warhol al vremurilor sale, care l-a ajutat pe Picasso să devină celebru şi a contribuit la consolidarea succesului său.[17] Admiratorii lui cei mai devotaţi au fost întotdeauna homosexuali, ca, de exemplu, colecţionarul şi publicistul britanic Douglas Cooper şi partenerul său, John Richardson, care a devenit biograful lui Picasso. În mod neaşteptat, Serghei Diaghilev, deşi homosexual, nu s-a simţit deloc atras de Picasso şi chiar l-a tratat cu indiferenţă. Îi spunea „Pica“, un diminutiv dispreţuitor. Cu toate acestea, majoritatea homosexualilor din lumea artei îl priveau şi îl privesc încă pe Picasso ca pe un artist a cărui personalitate trece de normele criticii – o părere decisivă, dată fiind influenţa lor într-un domeniu atât de restrâns. La rândul său, Picasso avea o atitudine ambivalentă faţă de bărbaţi şi identifica cu uşurinţă homosexualii pasivi. Lui Braque, alături de care a creat cubismul, îi spunea „nevastă-mea“ (un cuvânt deloc flatant); zicea despre el că „e femeia care m-a iubit cel mai mult“. Din punct de vedere estetic, şi lesbienele se simţeau atrase de Picasso; este semnificativ faptul că pe scriitoarea Gertrude Stein o numea „singura mea prietenă de sex feminin“[18], Stein fiind o femeie cu trăsături pronunţat masculine.

În acest joc al exploatării reciproce, Picasso a beneficiat, dacă putem spune aşa, de un fel de orbire morală. Avea daruri pe care majoritatea oamenilor ar fi dat orice să le capete. Îi lipseau însă

cu desăvârşire două însuşiri pe care oamenii obişnuiţi le consideră de la sine înţelese: capacitatea de a distinge adevărul de fals şi capacitatea de a deosebi ceea ce este corect de ceea ce este greşit. Forţa personalităţii sale îşi trăgea însă seva din aceste carenţe. În universul lui era loc doar pentru Picasso – pentru nevoile, pentru interesele şi pentru ambiţiile sale. Nimeni altcineva nu mai conta cu adevărat. La început şi-a exploatat tatăl, care nu avea o situaţie financiară prea bună. La puţin timp după aceea, s-a simţit atras de femeile cu stare. De îndată ce şi-a câştigat o anumită reputaţie, s-a dovedit a fi un om de afaceri mai aspru decât cei care se ocupau de vânzarea tablourilor sale, oameni pe care îi angaja sau îi concedia în funcţie de criterii strict comerciale. Se lăuda spunând: „Eu nu dau. Eu iau“. Din punctul său de vedere, bunătatea, generozitatea şi înţelegerea arătată sentimentelor altora erau doar slăbiciuni, de care cei structuraţi asemenea lui trebuiau să profite din plin. Pe semenii care-l ajutau, ca, de exemplu, Gertrude Stein, Guillaume Apollinaire sau nenumăraţi alţii, îi trata cu indiferenţă, îi trăda sau îi insulta, căci avea o limbă din cale-afară de ascuţită. Ingratitudinea sa era urmarea invidiei, şi mai ales a invidiei faţă de alţi pictori, sentiment cauzat de o anumită nesiguranţă cu privire la meritele propriilor lucrări şi de senzaţia că totul era în fond o mare escrocherie. A fost mereu abonat la serviciile unei agenţii ce îi furniza articolele de presă al căror subiect era şi îi putea da în judecată pe critici – mai ales pe cei care-i citau propria afirmaţie, „Nu sunt decât un clovn“. Treptat, a început să-l urască pe Braque şi să-i dușmănească pe toți prietenii lui. Spunea lucruri odioase despre Matisse, care-l considera prietenul său. („Ce e un Matisse? Un ghiveci cu o floare mare şi roşie care pică dintr-un balcon.“)[19] Era deosebit de răutăcios şi faţă de pictorul Juan Gris, conaţionalul său, un om modest şi fermecător; încerca să-i convingă pe clienţi să renunţe la serviciile sale şi ţesea intrigi pentru a-l împiedica să primească comenzi. Când Gris a murit, la vârsta de 40 de ani, s-a prefăcut că e copleşit de durere.[20] În Primul Război Mondial, Picasso a reuşit să scape de înrolare, în vreme ce mulţi dintre contemporanii săi au fost ucişi sau mutilaţi. La sfârşitul războiului, era deja renumit în lumea artistică a Parisului. Controla strict ritmul în care îşi vindea tablourile, iar dealerii de artă se întreceau să-i facă oferte de preţ. Influenţa sa era atât de mare, că putea face în aşa fel încât unui pictor pe care-l antipatiza şi care nu era în vârful ierarhiei să nu i se mai dea nici un fel de atenţie; aşa s-a întâmplat cu una dintre partenerele sale, Françoise Gilot, după ce l-a părăsit.[21]

Gilot a fost una dintre puţinele femei care au îndrăznit să spună adevărul despre Picasso când acesta era încă în viaţă, în ciuda cohortelor de avocaţi pe care îi angajase să oprească publicarea volumului ei. Atitudinea lui faţă de femei era inacceptabilă. Femeile erau o necesitate pentru el şi le folosea ca surse de inspiraţie şi de plăcere, însă, dacă luăm în consideraţie uriaşa iconografie pe care le-a dedicat-o, vom observa cu uşurinţă că le disprețuia, le ura şi chiar se temea de ele. Spunea că, în ceea ce-l priveşte, femeile se împărţeau în „zeiţe şi în preşuri de şters picioarele“ şi că scopul lui era să transforme zeiţele în preşuri. Una dintre partenerele cu care a avut o relaţie mai îndelungată a spus: „Când era vorba de femei, mai întâi le viola […], apoi se apuca de lucru. Întotdeauna proceda aşa, fie că era vorba de mine sau de altcineva“. Era extrem de iute în a le cuceri şi de o posesivitate nemaiîntâlnită. Renunţa la femei după cum îi dicta dispoziţia, dar, dacă o femeie se hotăra să-l părăsească, se considera imediat trădat. Aşa cum i-a spus uneia dintre partenerele sale, „un om ca mine nu poate fi părăsit“. Când îi fura soţia vreunui prieten, acesta trebuia să se simtă onorat că se culca cu ea. Lui Gilot i-a spus: „Prefer să văd o femeie moartă decât s-o văd fericită cu

altul“. Era oare schizofrenic, după cum credea Jung, plecând de la interpretarea tablourilor lui? Uneori părea de-a dreptul monoman. Îi spunea sculptorului Giacometti: „Am ajuns într-un punct în care nu mai vreau să fiu criticat de nimeni“. A fost auzit spunându-şi în mod repetat: „Sunt Dumnezeu, sunt Dumnezeu“. Era un păgân care se vedea ca pe o divinitate a lumii artei şi considera că are dreptul de a-i nedreptăţi pe cei din jur – familie, prieteni, admiratori – după bunul său plac. „Nedreptatea e un act divin“, aşa cum îi plăcea să spună.[22]

Imaginile distorsionate ale femeilor din lucrările lui se pot corela cu plăcerea pe care i-o procura rănirea lor, atât la nivel fizic, cât şi în alte moduri. Le jignea nu doar atunci când era furios, ci şi deliberat. Pe Dora Maar, poate cea mai frumoasă şi mai talentată dintre partenerele sale, a bătut-o şi a lăsat-o să zacă inconştientă. O altă iubită de-a sa a spus: „Avea obiceiul să te lovească în cap“. Scriitorul lui preferat, şi de fapt singurul autor pe care-l citea, era marchizul de Sade. Marie-Thérèse Walter, care avea 17 ani atunci când sedus-o, s-a lăsat convinsă să-l citească, la rândul ei, pe Sade; a fost iniţiată ulterior în practicile descrise acolo. Lui Picasso îi plăcea ideea de a conduce un serai, dar evita riscurile unor conspiraţii instigând femeile una împotriva celeilalte. Îi plăcea să-şi vadă victimele certându-se între ele, în loc să-şi verse furia asupra lui. Adesea crea situaţii în care partenerele se confruntau în prezenţa lui, apoi se luau la bătaie, tăvălindu-se pe jos, muşcându-se şi zgâriindu-se. La un moment dat, Dora Maar şi Marie-Thérèse Walter s-au bătut cu pumnii, în timp ce Picasso, care le instigase la bătaie, îşi continua tabloul, liniştit. În momentul respectiv lucra la *Guernica*.[23] Se purta urât cu femeile pe care le iubea şi-i plăcea să fie dependente de el. Majoritatea erau mai sărace atunci când se despărţeau. E adevărat că uneori le oferea picturi sau desene de-ale lui, însă nu semna niciodată lucrările respective. Dacă, după despărţire, o femeie încerca să vândă lucrarea primită cadou, cei interesaţi nu o acceptau înainte ca Picasso să-i stabilească autenticitatea, gest pe care pictorul refuza să-l facă. Se conturează, în cazul acesta, încă o întrebare logică referitoare la arta lui Picasso. Fără semnătură şi fără ca Picasso să le fi stabilit autenticitatea, lucrările lui erau prin urmare lipsite de valoare comercială. Pe scurt, valoarea lor nu era intrinsecă. Puţini pictori importanţi sunt atât de uşor de imitat. Pentru că abuza de capacitatea de a stabili autenticitatea lucrărilor şi din cauza temerilor profesionişţilor care se ocupau de vânzarea lor, unele dintre operele apreciate drept falsuri probabil îi aparţin şi, pe de altă parte, este posibil ca multe dintre lucrările autentificate să fie de fapt nişte falsuri. Prin urmare, în ciuda atenţiei pe care i-au dedicat-o atât hagiografii, cât şi specialiştii care s-au ocupat de opera lui, există unele neclarităţi în această privinţă.

Unora li se pare inacceptabil faptul că un mare scriitor, un mare pictor sau un mare muzician poate avea un caracter urât. Exemplele concrete de-a lungul istoriei ne-au dovedit însă, în repetate rânduri, că răutatea şi geniul creator pot coexista. Nu se întâmplă totuşi prea des ca latura întunecată a unui artist să fie atât de amplă ca în cazul lui Picasso, care pare să nu fi avut calităţi care să o compenseze. După părerea mea însă, egoismul şi răutatea sa fără limite erau profund legate de realizările lui în plan artistic. Creativitatea de care a dat dovadă presupunea, într-o anumită măsură, desconsiderarea trecutului, fapt ce implica o notă de cruzime. Forţa sa ca autor şi antreprenor în artă provenea tocmai din faptul că se dedica în întregime pasiunii sale, lăsând deoparte orice alte sentimente. Era lipsit de simţul datoriei, cu excepţia datoriei faţă de sine însuşi, fapt ce îi conferea energia copleşitoare cu care se autopromova. De asemenea, egoismul de care dădea dovadă îl ajuta

să se concentreze exclusiv asupra eului său interior. E de reținut că, în jurul anului 1910, s-a distanțat de natură. Nu a călătorit niciodată decât în câteva stațiuni mediteraneene. Nu a explorat niciodată Africa, Asia sau America Latină. Cu excepția modelelor sale feminine (și a câteva cvasiportrete), nu s-a lăsat niciodată inspirat de lumea exterioară. A exclus dimensiunea aceasta în totalitate și și-a adâncit obsesia de sine, însă cu prețul liniștii interioare și probabil și al altor sacrificii, pe care însă nu le cunoaștem. Mașinăria atotputernică a industriei Picasso – regimentele de femei, castelele sale, lingourile de aur, celebritatea fără limite, uriașa lui avere și lingușirile cu care a fost înconjurat – nu i-a adus serenitatea, pe măsură ce înainta în vârstă. După părerea mea, cruzimea și violența multora dintre lucrările sale (atât de diferită de violența plină de revoltă din lucrările lui Goya) erau rezultatul unei neliniști spirituale profunde care s-a înrăutățit constant și s-a transformat în disperare. Când și-a dat seama că devenise impotent, i-a spus cu amărăciune fiului său Claude: „Eu sunt bătrân, iar tu ești tânăr; mai bine ai fi mort“. Ultimii ani din viață i-au fost marcați de certurile familiale cu privire la bani. După moarte, au urmat ani de litigii cumplite. Marie-Thérèse s-a spânzurat. Văduva sa s-a împușcat. Fiul său cel mare a murit din cauza alcoolismului. Unele dintre partenerele sale au murit în mizerie. Picasso, ateul fascinat de superstiții primitive, care avea un frizer personal pentru ca nimeni să nu poată strânge firele de păr tăiate și să „preia controlul“ personalității lui cu ajutorul magiei, a trăit într-un haos moral și a lăsat și mai mult haos în urma sa.[24] Povestea vieții sale este șocantă, dar în același timp edificatoare, căci ne demonstrează că, uneori, numeroasele realizări artistice și succesele repurtate nu reușesc să ne facă fericiți.

Lăsând la o parte chestiunile legate de moralitate și împlinire personală și concentrându-ne strict asupra impactului operei artistului, trebuie să recunoaștem că, dacă l-am elimina din istoria artei secolului XX, în locul lui ar rămâne un mare gol. Este greu de spus cum ar fi evoluat arta dacă Picasso n-ar fi existat. Oare artele frumoase sau, altfel spus, reprezentările figurative s-ar fi retras de pe scenă atât de discret și pentru un timp atât de îndelungat? Oare modele artistice s-ar mai fi bucurat de atâtea decade de supremație absolută? Fiind ipotetice, aceste întrebări rămân fără răspuns. S-ar mai fi schimbat oare felul în care privim lumea? Probabil că nu. Pe de altă parte, s-ar fi modificat oare viziunea noastră asupra lumii dacă Walt Disney nu ar fi existat? Aceasta este o întrebare și mai complicată.

Walt Disney, la fel ca Picasso, a început să lucreze de la o vârstă fragedă, dar a avut mai mult de luptat pentru a reuși să-și câștige existența și pentru a dobândi recunoaștere și succes. Și-a petrecut o mare parte din copilărie la o fermă din Missouri. I-a plăcut să observe și să deseneze animalele toată viața. Mișcările și reacțiile lor constituiau pentru el o adevărată sursă de delectare, cum se întâmplase și în cazul lui Dürer; lui Disney – asemenea unuia dintre modelele sale în artă, sir Edwin Henry Landseer – îi plăcea să le atribuie animalelor o întreagă gamă de emoții umane.[25] Dacă Picasso avea tendința de a dezumaniza femeile pe care le reprezenta, Disney, dimpotrivă, tindea să antropomorfizeze animalele, element ce a constituit sursa principală a talentului și umorului său. Provenea dintr-o familie săracă și avea un tată irascibil și exigent, însă, în ciuda acestor lucruri, sau poate tocmai din cauza lor, Disney a considerat întotdeauna familia o unitate esențială a societății și singura sursă de fericire durabilă. Atunci când ferma unde locuia a dat faliment, familia Disney s-a mutat în Kansas City. Tatăl său a deschis acolo o afacere de distribuție a ziarelor (era vorba de livrarea regulată a ziarelor într-o anumită zonă), iar Walt a trebuit să lucreze din greu, și ziua, și

noaptea. A beneficiat totuşi de o anumită educaţie artistică, chiar dacă n-a cunoscut luxul de a chiuli de la orele de artă pentru a vizita bordelurile, cum făcea Picasso. La 18 ani, era deja caricaturist la un ziar. Avea două mari dorinţe. În primul rând, aceea de a-şi deschide propria afacere şi de a fi propriul său şef. Dădea dovadă de un spirit antreprenorial remarcabil; la 20 de ani înfiinţase deja o companie, dăduse faliment şi reuşise apoi să o reînfiinţeze. În al doilea rând, îşi dorea mult să intre în domeniul artei (sau al meşteşugului) animaţiei.[26]

Ca artist, Disney continua tradiţia stabilită în secolul al XIX-lea, din care făcuseră parte poetul şi ilustratorul englez Edward Lear şi marele grafician John Tenniel, care a lucrat pentru revista *Punch* şi a ilustrat pentru prima dată volumul *Alice în Ţara Minunilor* al lui Lewis Carroll. El a creat bine-cunoscuta imagine a Pălărierului nebun, a Iepurelui de Martie şi, bineînţeles, a lui Alice. Disney se putea inspira şi din desenele apărute în ziare – este vorba de benzile desenate, cunoscute sub denumirea de *comics* în Anglia, şi *funnies* în America. Disney era de părere că primele benzi animate pentru noua industrie a filmului au fost *Humorous Phases of Funny Faces* [*Momente umoristice şi figuri comice*], realizate de J.S. Blackton în 1906, care aduceau la zi o întreagă tradiţie a fizionomiilor bizare ce mergea până la Leonardo da Vinci şi chiar mai înainte. Aceste benzi animate au fost produse şi impuse pe piaţă de Vitagraph Company pentru a însoţi filmele mai lungi, cu actori. Vitagraph folosea şi unele serii desenate de Winsor McKay, un artist pentru care Disney avea o admiraţie deosebită. Îi plăcea mai ales filmul său de animaţie *Dinozaurul Gertie*, realizat în jurul anului 1910. McKay mergea în turnee cu spectacole de vodevil, în cadrul cărora îşi prezenta filmele de animaţie, acompaniindu-le cu explicaţii umoristice.

Disney susţinea că animaţia fără sunet nu însemna nimic; natura şi calitatea sunetului erau cele care garantau succesul unui film. La început însă, problema sunetului l-a derutat complet. Acelaşi efect l-a avut şi lipsa de capital. Distribuitorii de atunci cumpărau filme de animaţie doar în serii de 10, 12 sau 20 de bucăţi, considerând că publicul trebuia să se obişnuiască mai întâi cu ideea (aceeaşi convingere domină şi producţiile de televiziune de la începutul secolului XXI). Din această cauză, Disney trăia de pe o zi pe alta. Pentru el, cinci dolari era o sumă importantă şi se vedea adesea nevoit să împrumute bani lichizi. A găsit totuşi o cale de a ţine pasul cu tehnologia care evolua extrem de repede, atât în domeniul filmelor de animaţie, cât şi al filmelor propriu-zise. Existau, pe de o parte, companii ca Bud Fisher Films Corporation şi International Features Syndicate, care realizau versiuni animate ale unor personaje de benzi desenate precum *Mutt şi Jeff* şi *Puştii Katzenjammer*, ambele produse între anii 1917 şi 1918. În aceeaşi perioadă, Max Fleischer a realizat prima peliculă care combina filmul cu actori şi personajele desenate. Disney a folosit aceeaşi tehnică, în 1923, când a realizat *Alice in Cartoonland* [*Alice în Ţara Desenelor Animate*], în care juca o fetiţă pe nume Margie Gay. Într-o fotografie care s-a păstrat, o vedem pe Margie în mijlocul echipei de producţie a lui Disney, formată din şapte persoane. În afară de Walt Disney, din echipă mai făceau parte şi fratele său mai mare, Roy, care se ocupa de partea financiară (era funcţionar la bancă) şi un artist foarte talentat, Ubbe („Ub“) Iwerks. Bărbaţii purtau pantaloni peste genunchi, pulovere *en cœur* şi cravată – uniforma tinerilor antreprenori la începutul anilor 1920, perioadă ce a coincis cu mandatul preşedintelui Harding şi „întoarcerea la normalitate“[160].[27] Compania pe care a deţinut-o Disney iniţial, Laugh-O-Gram Studio, producea filme de animaţie scurte, filme de animaţie în care apăreau şi actori şi, de asemenea, scurtmetraje publicitare cu personaje din benzile desenate. Însă chiar dacă

avea propriul aparat de filmat, cumpărat pe credit, şi făcea unele împrumuturi, a fost totuşi nevoit să declare faliment. Şi-a păstrat doar aparatul de filmat şi o copie a filmului *Alice*, pe care să o poată folosi ca mostră. A renunţat şi la echipa pe care o formase şi a început să filmeze subiecte pentru ştiri, cu propriul său aparat de filmat, ca liber profesionist. Lucra în Kansas City şi vindea filmele respective companiilor Pathé, Selznick News şi Universal News, care-şi aveau sediul la Hollywood. În completarea pantalonilor peste genunchi, a început să poarte şi o şapcă cu cozorocul întors la spate, nelipsitul accesoriu al cameramanului de ştiri. S-a îndeletnicit şi cu slujbe mai mărunte – filma nunţi şi înmormântări pentru 10 sau 15 dolari. N-am putea spune că murea de foame, dar era nevoit să mănânce destul de des fasole la conservă. Oamenii pe care îi întâlnise în studiourile de ştiri l-au convins să înfiinţeze o nouă companie de producţie, cu sediul la Hollywood. Şi-a vândut prin urmare aparatul de filmat şi, cu suma obţinută, şi-a cumpărat bilet de tren, având un capital de 40 de dolari. A plecat la Hollywood cu celebrul tren California Limited, în iulie 1923.[28]

Începutul anilor 1920, o perioadă plină de speranţe şi de entuziasm în Statele Unite, a reprezentat o vârstă de aur a economiei libere americane şi a tuturor celor care lucrau în domeniul artistic, fie că era vorba de actorie, literatură, film, design, costume, decoruri sau muzică. Hollywoodul reprezenta un spaţiu al inovaţiei, în continuă expansiune. Lui Disney i-a fost însă foarte greu să găsească de lucru în industria filmului; mergea de la un studio la altul şi era nevoit să împrumute bani de mâncare. S-a reapucat de animaţie şi a desenat un cap, ochii, gura, şi apoi corpul, din linii care „păreau nişte chibrituri albe pe un fundal negru“. S-a folosit, de asemenea, de mostra de film pe care o avea pentru a începe o nouă serie cu aceeaşi temă. A filmat partea cu actori pe un fundal alb (cu un aparat de filmat închiriat cu 5 dolari pe zi) şi apoi a desenat elementele necesare în jurul lui Alice. A organizat un grup de copii din vecinătate – fiecare plătit cu 50 de cenţi pe zi –, ca să joace mici scenete în jurul lui Alice, şi a dresat câinele ciobănesc german al unchiului său Robert, ca să participe la distracţie alături de ei. Fiecare rolă de peliculă conţinea 270 de metri de film în care apăreau copiii şi câinele şi 90 de metri de desen animat. Disney a scris scenariul (sau l-a improvizat, mai bine spus), a construit decorurile în aer liber – „studioul“ lui era o cămăruţă dosnică din sediul unei agenţii imobiliare, închiriată cu doar 5 dolari pe lună –, a făcut rost de recuzita necesară, a produs, a regizat şi a filmat totul; apoi s-a aşezat la masa de lucru şi a realizat animaţia. Primul film l-a costat 750 de dolari şi s-a vândut „în est“ (unui sindicat din New York) cu 1.500 de dolari – primul său câştig.

A obţinut apoi un contract pentru 12 filme, iar pe primele şase le-a făcut singur. Pe acestea i le-a trimis apoi lui Ub Iwerks în Kansas City, iar apoi l-a adus pe Iwerks la el, ca să-l ajute la realizarea animaţiei. Există o asemănare interesantă între colaborarea lui Disney cu Iwerks şi colaborarea lui Picasso cu Georges Braque în perioada când au inventat cubismul, cu aproape 20 de ani mai devreme. Colaborarea dintre Picasso şi Braque fusese atât de strânsă, nu doar la nivelul ideilor, ci şi al tehnicilor folosite, încât după câţiva ani era uneori imposibil de spus cui îi aparţinea o anumită lucrare, sau dacă nu cumva o realizaseră împreună. Nici ei nu mai ştiau cu precizie, iar, în unele cazuri, misterul persistă şi în ziua de azi. Tot astfel, nu mai putem deosebi cu exactitate rolul jucat de Walt de rolul jucat de Ub în producerea primelor filme de animaţie care s-au bucurat de succes. Este limpede totuşi că ideile importante îi aparţineau lui Disney. Cu toate acestea, multe dintre detaliile de mare efect erau rezultatul animaţiei şi reflectau, prin urmare, contribuţia lui Iwerks. Disney a mai angajat un grafician, pe nume Tom Jackson. Disney făcea primele schiţe, iar cei doi asistenţi le

finalizau. Treptat, le-a cerut asistenţilor săi să realizeze unele scene în întregime, însă a insistat asupra unui stil anume, care îl definea şi care a rămas trăsătura sa distinctivă până în ziua de azi. A folosit foarte des cercul, pentru că era uşor de desenat. Chiar şi aşa, realizarea fiecărui scurtmetraj de animaţie dura o lună şi era, după spusele lui Disney, „cea mai grea muncă pe care o făcusem vreodată“.[29]

Ar fi imposibil să exagerăm importanţa unui producător ca Disney, capabil să vină foarte repede în întâmpinarea gusturilor publicului şi a dorinţei de noutate. Aşa cum Picasso trecea cu rapiditate de la o etapă artistică la alta, pentru a ţine pasul cu lumea artei moderne, atât de avidă de idei, şi Disney era nevoit să se adapteze constant schimbărilor care dominau piaţa şi să-şi modifice stilul de lucru. Dinspre Coasta de Est veneau semnale că publicul se plictisise de Alice şi de combinaţia de film şi desen animat. Publicul voia „un personaj nou“. Disney a inventat atunci un iepure numit Oswald, care era doar personaj de animaţie. Avea urechile şi picioarele lungi, iar coada era mică şi rotundă. Fragmentele cu personajele umane au fost eliminate, iar Disney a păstrat această opţiune mult timp. Oswald a fost un personaj îndrăgit, însă Disney şi-a dat seama că, odată ce scurtmetrajele sale deveneau cunoscute, studiourile mai mari, dispunând de mai mult capital, îi recrutau colaboratorii, oferindu-le salarii mai bune. Ar fi putut opri acest proces prin inventarea unui nou personaj; cu aproape un secol înaintea lui, Charles Dickens îi înfruntase pe cei care îi tipăreau lucrările fără permisiune, ignorând drepturile de autor, graţie măiestriei şi creativităţii sale.

Aşa a apărut şoricelul. Disney povestea că în Kansas City avusese un şoarece care stătea pe biroul lui, sau în birou, şi că începuse să-l îndrăgească. Apoi şi-a dat seama că micul animal ar fi putut deveni protagonistul unui film de animaţie. A mai povestit că prindea câteodată şoarecii care intrau în coşul pentru hârtie ca să ronţăie ambalajele de la bomboane şi că îi punea pe birou, într-o cuşcă, ca să le poată studia mişcările. L-a îndrăgit în mod deosebit pe unul dintre şoricei, iar când s-a mutat din Kansas City la Hollywood, i-a dat drumul pe câmp. Îl botezase Mortimer şi, atunci când s-a hotărât să facă o serie de filme animate cu şoareci, a ales numele de Mortimer Mouse. Soţia sa, Lilly (se căsătorise între timp, având şi avantajul profiturilor obţinute cu *Alice*), a obiectat: „Sună cam preţios“. Atunci, Disney a ales numele Mickey. Ceea ce-l defineşte pe Mickey Mouse este faptul că inspiră afecţiune, aşa cum şoarecele de pe birou îi „înmuiase inima de piatră“, potrivit spuselor artistului. Picasso dăduse o dimensiune caricaturală corpurilor şi fizionomiilor femeilor şi modelelor sale, transformându-le în personajele unui film de animaţie cubistă, însufleţite (adesea) de dispreţ şi chiar de ură. Disney, spre deosebire de pictorul spaniol, a creat un şoricel încântat de propriile pozne şi uneori chiar însufleţit de dragoste. Este semnificativ faptul că în 1933, anul său de maximă popularitate, Mickey Mouse a primit peste 800.000 de scrisori de la fani – cel mai mare număr de scrisori din istoria industriei spectacolului. (Ar urma cele 730.000 de scrisori primite de Shirley Temple în 1936.)[30] Şoricelul trebuia să inspire mai întâi de toate afecţiune, aşa cum Picasso inspira respect (şi un sentiment puternic de teamă, ca urmare a faptului că respingea natura în picturile sale). Geniul lui Disney consta tocmai în abilitatea lui de a-i face pe oameni, şi mai ales pe copii, să-i îndrăgească personajele. Scopul acesta nu era tocmai uşor de atins, căci presupunea un proces complex, la fel ca distanţarea lui Picasso de realism. Versiunea iniţială a lui Mickey a fost descrisă drept „funcţională. Nu era un personaj frumos. Avea ochii ca două puncte negre, picioarele subţiri ca nişte creioane, trei degete la fiecare mână, corpul ca o păstaie de fasole şi mersul sacadat“. S-a spus

că Mickey era un fel de autoportret al lui Disney (precum unele dintre portretele distorsionate realizate de Picasso în intervalul 1915 – 1925, dar şi ulterior). Privirea sa caldă, atunci când a apărut, chipul expresiv şi darul pantomimei erau împrumutate de la creatorul său. Primele versiuni ale lui Mickey nu ne mai plac acum, la aproape un secol de la crearea lui. Mersul său sacadat nu era deliberat; se datora unor cauze tehnice. De la o lună la alta, procedeele animaţiei deveneau mai complexe, iar Disney trebuia să accelereze ritmul producţiei, ca să-şi depăşească competitorii. O singură mişcare a lui Mickey Mouse presupunea 16 desene. Membrii echipei de animatori aveau funcţii diferite: cei cu mai multă experienţă desenau mişcările importante, conform schiţelor lui Disney, iar ceilalţi le finalizau. Pentru un scurtmetraj de zece minute, era nevoie de aproximativ 14.400 de desene.

Când Mickey era încă în perioada de început, fondul sonor al filmelor de animaţie era pus la dispoziţie de cinematografe, după cum se obişnuia. Warner Brothers lansase, în 1927, filmul sonor *Cântăreţul de jazz*, cu Al Jolson în rolul principal. Disney făcuse deja trei scurtmetraje cu Mickey Mouse, însă ideea filmului sonor l-a entuziasmat nespus, căci simţise mereu că sunetul trebuia să fie a treia dimensiune a desenelor animate. Pe atunci, Disney nu dispunea de echipamente audio şi a încercat să se descurce cu ce avea la îndemână, improvizând. L-a pus pe Jackson să cânte la muzicuţă, a chemat diverşi muzicanţi de la cluburile de noapte, a făcut rost de nişte clopote, a procurat nişte farfurii de tablă şi câteva scânduri de spălat rufe pentru diversele zgomote din film. În opinia lui Disney, totul era o chestiune de tempo şi de matematică. Filmul sonor era proiectat cu o viteză de 24 de cadre pe secundă. Dacă pentru un film de animaţie cu un şoricel tempoul sunetului era de două bătăi pe secundă, atunci trebuia marcată o bătaie la fiecare 12 cadre. Disney a folosit un metronom, apoi a notat sunetele, pentru a realiza o partitură. În felul acesta, animaţia şi efectele sonore se puteau sincroniza. Realizarea unei partituri era însă un lucru, iar înregistrarea ei, un lucru complet diferit, care presupunea îmbinarea zgomotelor cu acompaniamentul orchestral; pe de altă parte, cu totul altceva era integrarea coloanei sonore în filmul animat. Studiourile de înregistrări şi industria muzicală se aflau la New York, nu la Hollywood. În 1927, în dorinţa producătorilor de a trece cât mai repede la filmele sonore, echipamentul necesar era greu de găsit; mai mult, întreaga afacere suferea de pe urma restricţiilor de copyright impuse de marile companii, precum RCA, care îi solicitase lui Disney 3.500 de dolari pentru înregistrările audio la seria cu Mickey. Totodată, compania insista să procedeze potrivit propriilor norme, şi nu cum ar fi vrut Disney. În cele din urmă, acesta a renunţat la serviciile lor; şi-a conceput propria metodă de lucru, reuşind adesea să evite cu ingeniozitate barierele impuse de copyright. A angajat un dirijor, pe nume Carl Edwards, şi 30 de muzicieni. Se înghesuiau cu toţii într-un studio foarte mic, iar până la urmă numărul lor a fost redus la 16, ca să economisească banii de salarii.

Iată care era metoda lui Disney de a realiza o înregistrare. Includerea sunetului presupunea folosirea a 27 de metri de peliculă pe minut. Filmele individuale erau proiectate cu o viteză de 24 de cadre pe secundă. Tempoul muzical era de două bătăi pe secundă, ceea ce însemna o bătaie la fiecare 12 cadre. Toate acestea, inclusiv efectele sonore – clopote, gonguri etc. –, trebuiau marcate pe partitură. Se făcea un semn cu tuş pe peliculă, la fiecare 12 cadre. Când filmul era proiectat în studioul de înregistrări, semnul făcut cu tuş apărea ca un scurt semnal luminos pe ecran, devenind substitutul vizual al bătăilor metronomului şi ajutându-l pe directorul muzical (sau pe responsabilul

cu efectele sonore) să păstreze ritmul. Era nevoie de mult efort, de timp şi de reluarea înregistrărilor pentru ca totul să funcţioneze cum trebuie; când a apărut pelicula care îmbina imaginea şi banda sonoră, cu sincronizarea deplină a sunetului, fraţii Disney rămăseseră fără bani, fiind nevoiţi să vândă maşina tatălui lor.[31]

Primul film de animaţie cu sonor care-l avea ca protagonist pe bine-cunoscutul şoricel se numea *Vaporaşul Willie* şi a apărut pe ecrane la începutul anului 1928. Filmul a avut un succes extraordinar, nu doar datorită triumfului tehnic pe care l-a reprezentat îmbinarea animaţiei cu sunetul sincronizat, cât mai ales datorită inventivităţii cu care autorul a conceput isprăvile şoricelului, asociindu-le sunetelor din film. Talentul extraordinar al lui Disney constă, de altfel, în abilitatea sa de a pătrunde în mintea unei fiinţe pe jumătate şoricel, pe jumătate om, şi de a închipui acţiunile ciudate şi hazlii ale şoricelului, care merge cu vaporul pe râu.[32] Posibilităţile care se năşteau erau nelimitate. Apăruse un nou tip de artă, o artă a animalelor antropomorfizate, care l-ar fi fascinat pe Dürer. Mulţumită acestei pelicule încântătoare, filmul de animaţie atingea vârsta maturităţii. La fel ca Dürer, care inventase arta ilustrării tipăriturilor, Disney inventase animaţia dublată de sunete, care combina imaginaţia cu un scenariu şi cu ştiinţa inginerească. Filmul de animaţie cu sonor a fost şi a rămas un exemplu extraordinar de creativitate, reprezentând naşterea unei noi forme de artă. Disney putea împrumuta atunci bani de la bancă, aşa încât a conceput repede o nouă serie de filme animate, *Silly Symphonies* [*Simfonii ciudate*] – titlul este reprezentativ pentru importanţa acordată benzii sonore. Primul film din această serie, *Dansul scheletelor*, avea ca fundal sonor compoziţia *În peştera regelui munţilor* a lui Grieg, *Dansul macabru* al lui Saint-Saëns şi zgomotele făcute de zornăitul unor oase. Şi seria aceasta a fost apreciată de public. Publicul cerea, totuşi, „mai mulţi şoareci“. La sfârşitul deceniului, Mickey Mouse ajunsese cel mai popular personaj de film. Vocea şoricelului a fost iniţial vocea lui Disney însuşi, fiind apoi înlocuită cu o bandă sonoră. În scurt timp, au apărut şi alte personaje: Minnie Mouse, pisoiul Figaro, veveriţele Chip şi Dale, Pluto, Goofy şi răţoiul Donald. Felul în care Disney a conceput momentele când Donald era furios, astfel încât să se sincronizeze cu măcănitul lui plin de supărare, a reprezentat un alt triumf al imaginaţiei. Pentru prima dată în istoria artei, desenele erau animate şi aveau sonor. Importanţa pe care Disney o dădea sunetului şi cântecelor este pe deplin reflectată în desenul animat *Cei trei purceluşi*, apărut în 1933. Iniţial, filmul a fost primit cu răceală de distribuitori pentru că, susţineau ei, existau doar patru personaje: trei purceluşi şi duşmanul lor, lupul. Se vorbea deja că „Walt reduce numărul de personaje ca să facă economii“. Filmul a fost însă salvat de ideea lui Disney de a introduce un laitmotiv, la realizarea căruia a colaborat tot studioul. Scenaristul Ted Sears a scris câteva cuplete şi refrenul „Cui i-e frică de lupul cel rău?“, iar tânărul muzician Frank Churchill, specialist în muzică de film, care nu mai compusese nimic până atunci, a conceput acea melodie minunată. A apărut astfel unul dintre cele mai îndrăgite cântece ale secolului XX şi un refren care a devenit cunoscut în întreaga lume. Cântecelul respectiv a lansat cele trei personaje în lumea filmului şi a oferit imaginii lor animate individualitate, care s-a păstrat şi după ce desenul animat a căzut în uitare.[33]

În 1932, probabil cel mai dificil an din timpul Marii Crize economice, Disney a realizat primul său desen animat în culori, *Flori şi copaci*. Artistul sublinia astfel rolul naturii ca sursă de inspiraţie pentru redarea mişcărilor în desenul animat. Chiar dacă Disney şi desenatorii săi stilizaseră personajele create – pe Mickey Mouse şi pe răţoiului Donald, de pildă, care au trăsături

individualizate şi mişcări caracteristice –, considerau totuşi natura drept unica şi adevărata sursă a artei lor. Desenatorii, la fel ca Disney, priveau frecvent filme cu animale şi aduceau uneori animale vii la studio, pentru a le studia. Disney era de părere că natura reprezenta o sursă de umor mai valoroasă şi mai bogată decât imaginaţia omenească. Contribuţia artiştilor era antropomorfismul. În 1934, Webb Smith şi Norm Ferguson au realizat o scurtă secvenţă de film în care câinele Pluto încearcă să scape de o bucată de hârtie de prins muşte, care i se lipise de blană. Acest filmuleţ extraordinar a avut o influenţă uriaşă în domeniul animaţiei. Publicul a rămas încântat de faptul că, deşi era vorba de un câine, acesta dobândise câteva atribute umane importante: hotărârea, încăpăţânarea şi furia.[34] Disney nu-şi putea antropomorfiza personajele în mod convingător decât dacă imprima mişcărilor lor naturaleţe şi dacă le amplasa într-un decor potrivit. Apariţia culorii în cinematografie a fost asemenea unui dar divin pentru el, un element aproape la fel de important ca sunetul, căci ambele contribuiau la realismul reprezentării. A făcut multe experimente cu sistemele de culoare înainte de a adopta procedeul tehnicolor; a semnat apoi un contract exclusiv cu producătorul, pentru a putea folosi sistemul cu trei benzi cromatice, necesar în redarea unei palete întregi de culori. Filmul *Flori şi copaci* a fost o revelaţie, dat fiind că înfăţişa saltul uriaş făcut în reprezentarea naturii, graţie culorii; mai mult decât atât, a impus standarde noi în realizarea unor fundaluri apropiate de realitate în filmele de animaţie.[35] În scurt timp, Disney a reuşit să redea focul, valurile, vântul şi furtunile şi, de asemenea, să antropomorfizeze convingător copacii, florile şi diferitele obiecte realizate de om.

Banii obţinuţi se cheltuiau la fel de repede cum se câştigau. La fel cum proceda William Turner în adolescenţă, Disney cumpăra cea mai bună paletă de culori, cea mai bună peliculă şi numai materiale de calitate pentru filmele sale. Insista ca procesul realizării animaţiei să se reia până ce rezultatul îl mulţumea, chiar dacă dura mult timp şi era costisitor. La începutul anilor 1930, costurile de producţie pentru un film Disney de opt minute se ridicau la peste 13.000 de dolari, într-o perioadă în care studiourile rivale cheltuiau cel mult 2.500 de dolari. La fel ca Dürer şi Rubens, Disney punea excelenţa pe primul loc; din această cauză profiturile lui rămâneau mici, dat fiind că sumele câştigate erau investite imediat în tehnologii noi şi în artişti mai buni. De fapt, studioul lui Disney din anii 1930 nu se deosebea foarte mult de marile ateliere ale artiştilor europeni din secolul al XVII-lea. Disney angaja cei mai buni artişti şi le dădea sarcini care îi solicitau la maximum, dacă se dovedeau suficient de capabili, aşa cum Rubens impulsionase cariera artistică a lui Van Dyck, cel mai important discipol al său. În afară de Iwerks, care se ocupa de Mickey Mouse, Carl Stalling a conceput *Dansul scheletelor* din prima parte a *Simfoniilor ciudate*, Albert Hurter a desenat elementele de fundal şi personajele din *Cei trei purceluşi*, Art Babbitt s-a ocupat de Goofy, iar Clarence Nash i-a împrumutat răţoiului Donald vocea sa inconfundabilă (de atunci, i s-a spus Ducky Nash). Studioul Disney reprezenta un mediu interactiv care stimula creativitatea angajaţilor, dar uneori atmosfera era prea încordată şi putea deveni explozivă atunci când noile idei erau prezentate, dezbătute, lăudate sau respinse. Câteodată izbucneau certuri şi se întâmpla ca artiştii din echipă să plece; Iwerks şi Stalling reprezintă două astfel de exemple. În anumite privinţe, studioul semăna cu atelierul pe care îl conducea pictorul italian Guido Reni în al doilea sfert al secolului al XVII-lea, când era cel mai cunoscut pictor italian al generaţiei sale şi angajase 70 de asistenţi (la un moment dat ajunsese la peste 200). Şi în atelierul lui Reni aveau loc dispute şi conflicte, iar unii artişti plecau

pe neașteptate. La începutul anilor 1930, studioul lui Disney era la fel de mare ca atelierul lui Reni. A continuat să se extindă și, la un moment dat, avea peste o mie de specialiști în animație, artiști și graficieni. Între 1930 și 1937, studioul Disney a reușit, în urma mai multor încercări, prin muncă susținută și talent, să dea viață personajelor umane, făcându-le să pară la fel de „reale“ ca personajele jucate de actori, în același fel în care pictorii din Siena și Florența, de la Duccio la Giotto, au învățat să reproducă oamenii, fie că era vorba de picturi murale sau pe lemn. Ceea ce pictorii renascentiști au înfăptuit în două secole, studioul Disney a realizat într-o singură decadă; specialiștii de la studioul Disney aveau însă ca sursă de inspirație întreaga tradiție a artei occidentale, așa cum nenumărații specialiști contemporani în animație au pornit de la filmele lui Disney din anii 1930.

Introducerea culorilor, îmbunătățirea tehnicilor pentru realizarea elementelor de fundal, perfecționarea sunetului, care permitea interpretări orchestrale și vocale de cea mai bună calitate, și anumiți factori financiari l-au convins pe Disney să renunțe la desenul animat comic, cu limitările sale inerente, și să facă un film de lung metraj care să ecranizeze o poveste. Așa s-a născut *Albă-ca-Zăpada și cei șapte pitici*, a cărui producție a început în 1934, dar a rulat în cinematografe abia în 1938.[36] Ideea îi aparținuse lui Disney, desigur. Se pregătea de mai multă vreme să creeze personaje umane și organizase cursuri coordonate de artistul și profesorul Don Graham. Pentru realizarea Albei-ca-Zăpada îl desemnase pe graficianul Grim Natwick, care știa să redea cel mai bine trupul omenesc, asistat de Ham Luske, expert în construirea personajelor. Regina, care se preface apoi în vrăjitoare, a fost de asemenea realizată prin colaborarea a doi dintre cei mai buni specialiști în animație: Art Babbitt, care a redat-o în ipostaza de regină, și Norm Ferguson, care a reprezentat-o ca vrăjitoare. Piticii au fost desenați de patru artiști cu experiență – Bill Tytla, Fred Moore, Frank Thomas și Fred Spencer –, aflați în fruntea unei echipe de 29 de desenatori mai tineri, care contribuiau la conturarea personalităților atât de diferite ale celor șapte pitici. În contextul corectitudinii politice din zilelor noastre, filmul n-ar fi putut apărea. Albă-ca-Zăpada ar fi fost considerată rasistă; piticii s-ar fi numit „indivizi cu probleme de creștere în înălțime“; unul dintre ei, Mutulică (care era și cel mai îndrăgit), ar fi fost respins ca exemplu nepotrivit de persoană cu deficiențe; despre alți doi dintre ei – Somnorosul și Hapciu – s-ar fi spus că fac trimitere la unele probleme de natură medicală; nici măcar Morocănosul și Ruşinosul nu ar fi fost acceptați. Doar Voiosul și Înțeleptul ar fi corespuns criteriilor contemporane. În anii 1930, nu existau aceste restricții, iar numeroasele inovații artistice și tehnice ale filmului au transformat radical arta animației. Pentru realizarea *Albei-ca-Zăpada* au fost necesare peste două milioane de desene, iar rezultatul final a reprezentat cel mai amplu proiect din istoria graficii, istorie începută cu 40.000 de ani în urmă, în peșterile din Franța și din Spania. Filmul a avut un extraordinar succes de critică, dar și comercial, marcând momentul în care animația a atins maturitatea ca formă de artă. Impactul pe care l-a avut asupra tuturor formelor de artă comercială, asupra modei și asupra artelor frumoase a fost incalculabil. Femeile, de la adolescente până la actrițe și fotomodele, voiau să arate, să zâmbească și să se comporte ca Albă-ca-Zăpada. Filmul a avut un mare succes și în rândul publicului foarte tânăr, așa cum indica numărul mare de copii care lipseau de la școală pentru a merge la proiecțiile de după-amiază; până și desenele realizate de elevi la orele de educație plastică erau influențate de film. Scena furtunii și cea a fugii Albei-ca-Zăpada prin pădure au avut un efect

deosebit asupra memoriei vizuale a oamenilor, şi nu doar în rândul tinerilor.[37]

Arta lui Disney a intensificat impactul filmelor asupra modului de percepţie a realităţii. Cinematografele reprezentau o parte a acestui proces. Între 1927 şi 1929 (în perioada ce a precedat Marea Criză) au apărut şi realizările arhitecturale care reflectau triumful celei de-a şaptea arte. Clădirea cinematografului Roxy din New York (1927), proiectată de Walter W. Ahlschlager şi realizată graţie implicării antreprenorului Samuel L. „Roxy“ Rothafel, era un strălucitor templu de lumină, cu 5.800 de locuri. Cinematograful Fox din San Francisco (1929), finanţat de William Fox (de la Fox Corporation) şi proiectat de Thomas W. Lamb, avea 5.000 de locuri şi era chiar mai spectaculos din punct de vedere vizual. Universum (Luxor Palast) din Berlin (1926–1929) reflecta aroganţa arhitecturii egiptene din timpul Noului Regat şi era luminat cu sute de mii de becuri. Un nou tip de experienţă vizuală a luat naştere graţie cinematografelor Odeon[38], experienţă cunoscută sub denumirea de „arhitectura nopţii“. Aceste prototipuri au fost imitate în următorul deceniu; s-au construit clădiri impunătoare – spre exemplu Carlton, în districtul londonez Islington, şi Astoria, în districtul Finsbury (amândouă ridicate în 1930). S-au impus mai multe stiluri arhitectonice, şi mai ales cel egiptean, persan, maur, spaniol şi italian, deşi clădirea cinematografului Granada din districtul londonez Tooting era o adevărată fantezie în stil gotic. Majoritatea acestor cinematografe gigantice, un omagiu adus filmului în anii 1930, au fost demolate între timp. La vremea lor însă, au oferit publicului un cadru monumental şi exotic, atât în exterior, cât şi în interior, căci culoarele şi sălile extravagante, cu plasatoare care încercau să semene cu Albă-ca-Zăpada, erau chiar mai luxoase decât faţadele.

În orice caz, Disney nu a agreat niciodată latura artificială a industriei hollywoodiene sau „palatele filmului“. El moştenise tradiţia curentului Art Nouveau şi a mişcării Arts and Crafts, care au constituit substanţa estetică a primelor sale încercări grafice. Hollywoodul însemna Art Déco – prin urmare, caracteristici vizuale diferite. Disney simţea nevoia întoarcerii la natură (în vreme ce Picasso tindea să se îndepărteze de ea). Succesul *Albei-ca-Zăpada* a ajutat la finanţarea unei serii de alte patru lungmetraje, realizate între anii 1938 şi 1944: *Pinocchio*, *Fantezia*, *Dumbo* şi *Bambi*. Aceste filme explorau, din perspective noi, procese naturale care ţineau fie de viaţa propriu-zisă, fie de lumea vegetală, fie de climă. Disney a vrut să-l transforme pe Pinocchio dintr-o marionetă, într-un băieţel; în *Fantezia* a revenit la personajele precedente, inclusiv la Mickey, ce apare însoţit de partitura *Ucenicul vrăjitor*; totodată, a reprezentat uluitor marea, mlaştinile, munţii şi adâncurile pădurii, folosind fragmente preluate din muzica clasică. Secvenţa cu dinozaurul din mlaştina preistorică, ce ilustrează *Ritualul primăverii* al lui Stravinski, a fost prima explorare modernă a erei reptilelor realizată pentru cei mici şi o avanpremieră a viitoarelor filme pe această temă. *Simfonia pastorală* a lui Beethoven l-a inspirat pe Disney să readucă la viaţă natura în stilul simbolist al anilor 1890; unele dintre desenele realizate înainte de începerea producţiei propriu-zise, executate de studioul Disney pentru această secţiune (şi lucrate în pastel), sunt de o rară frumuseţe. Dansurile din film reprezintă extraordinare exerciţii de animaţie antropomorfică, iar mişcările animalelor sunt întotdeauna inspirate din natură. La fel stau lucrurile şi cu redarea atmosferei din secţiunea finală a filmului, inspirată de compoziţia *O noapte pe muntele pleşuv*. *Dumbo*, un film despre lumea circului, şi *Bambi*, un film despre natură, la urma urmei, ne înfăţişează distanţa uriaşă parcursă de studiourile Disney în domeniul animaţiei, plecând de la primul film cu celebrul şoricel.

Ca urmare a acestor realizări, Disney a produs nu doar filme de animaţie, ci şi documentare despre natură. Astfel, a apărut o serie de documentare incluzând *Seal Island* [*Insula focilor*], filmat în Alaska, *The Vanishing Prairie* [*Preria care dispare*], filmat în Vestul Mijlociu, şi *The Living Desert* [*Deşertul viu*]. Desigur, nu erau primele pelicule de acest fel, însă profesionalismul realizării şi numele lui Disney au impulsionat producţia filmelor documentare, care s-a menţinut pe tot parcursul secolului XX şi continuă şi în prezent, mai ales pe micile ecrane. Dragostea lui Disney faţă de natură s-a împletit cu dragostea pentru fantezie, fapt evident în ultimele sale lungmetraje, *Alice în Ţara Minunilor* (1951), *Peter Pan* (1953), *Doamna şi vagabondul* (1955), realizat printr-un procedeu nou, cinemascopul, şi *Frumoasa din pădurea adormită* (1959). Lui Disney i-a plăcut întotdeauna să experimenteze şi să adopte idei şi tehnologii noi – ca şi lui Picasso, trebuie să recunoaştem –, iar în *O sută unu dalmaţieni* (1961) a folosit tehnica xerografiei, fapt ce a influenţat atât imaginile de fundal, cât şi animaţia propriu-zisă. În *Cartea junglei*, ultima sa peliculă de animaţie, lansată în 1967, la un an după moartea sa (Disney a murit de cancer pulmonar, fiind un mare fumător), a utilizat anumite tehnici de înregistrare de ultimă oră pentru a particulariza vocile animalelor, interpretate de actori. A readus la viaţă şi vechea tehnică (din vremea seriei cu *Alice*) de îmbinare a animaţiei cu jocul actorilor, în filmul *Mary Poppins* (1964). A folosit aici noile tehnologii care apăruseră, fapt ce i-a permis actorului Dick van Dyke să danseze cu nişte pinguini animaţi, de pildă; filmul a adus studioului mai mulţi bani decât orice altă peliculă proiectată pe ecrane în timpul vieţii lui Disney.

În ultimii ani de viaţă ai artistului şi după moartea lui, studiourile Disney au continuat să producă filme de animaţie importante, urmându-i dorinţa de a include întotdeauna natura, cu transformările sale. În anii 1990, studiourile Disney au realizat *Regele Leu*, care a avut un scenariu original; mai important este însă faptul că filmul a urmat direcţia trasată de *Bambi* – redarea animalelor într-un mediu realizat cât mai realist, conceput şi finisat de experţi, pe baza a nenumărate studii făcute asupra animalelor şi asupra naturii, chiar dacă unele secvenţe sunt asistate de computer. Memorabile sunt, printre altele, scena muzicală a hienelor răutăcioase şi fuga înspăimântătoare, în dezordine, a unei turme de bovine.[39]

Cu mult înainte de primii ani ai secolului XXI, afacerile companiei se extinseseră deja de la animaţie la forme de divertisment complet noi. Disney dorea să păstreze elementele naturii, dându-le o tentă suprarealistă, şi voia, de asemenea, să le includă în lumea fanteziei. Într-un fel, această perspectivă se apropie de tablourile în care pictorul francez Watteau înfăţişa o natură idealizată, la începutul secolului al XVIII-lea. *Fantezia* punea în scenă exact acest fel de juxtapuneri. În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Disney s-a gândit şi la posibilitatea de a crea cu adevărat astfel de lumi, nu doar în studioul său, din culori şi celuloid. A avut astfel ideea realizării unui parc Disney, pornind de la o temă principală. A finalizat apoi decorurile în trei dimensiuni, în aer liber, a populat parcul cu animale reale şi fictive şi a invitat publicul să-l viziteze. Disneyland s-a deschis în 1955, în oraşul Anaheim, din California. Creând propria versiune a castelelor lui Ludovic II, regele Bavariei, sau a castelului de la San Simeon al magnatului american William Randolph Hearst, Disney şi-a revelat încă o dată geniul creator, care l-a ajutat să înţeleagă atât de bine şi să satisfacă nevoia oamenilor de artă şi divertisment. Nu s-a mulţumit doar cu acest concept, care a devenit popular pe întreg mapamondul, ci în 1954, când a prezentat Disneyland la televiziune, a declarat că mai avea în

vedere un proiect numit Experimental Prototype Community of Tomorrow sau EPCOT.[40] Acest proiect punea în practică viziunea unor specialişti în arhitectură experimentală din vremea când Disney era copil, înainte de Primul Război Mondial. Viziunea lor preconiza înfiinţarea unor comunităţi ideale, cu ajutorul tehnologiilor de ultimă oră, într-un „mediu controlat“ – o expresie apărută în perioada de prosperitate a Statelor Unite, în anii 1920, care au coincis cu anii tinereţii lui Disney. Proiectul acesta a fost pus în practică după moartea lui Disney, în 1971, când a luat fiinţă Disney World, desfăşurat pe o suprafaţă de 27.000 de acri, în Florida. Disney World reprezintă nu doar o destinaţie turistică de dimensiuni uriaşe, ci şi un experiment în domeniul planificării urbane, care utilizează vehicule nepoluante şi un sistem monorai. Tot acolo s-au construit şi primele străzi destinate exclusiv circulaţiei pietonilor, s-au utilizat materialele prefabricate în moduri novatoare şi s-a construit un aeroport cu un sistem de decolare şi de aterizare pe verticală, pentru a se elimina zgomotul produs de avioane la plecare şi la sosire. Primul centru de testare, din Orlando, Florida, finalizat în 1992, era împărţit în trei zone: Port Orleans, care imita un *quartier* tipic al vechiului New Orleans; Magnolia Bend, care recrea o plantaţie din sudul Statelor Unite, şi Alligator Bayou, un program în cadrul căruia turiştii erau transportaţi prin mlaştinile Louisianei în mod confortabil şi în deplină siguranţă. În jurul acestor centre tematice erau grupate grădini de mari dimensiuni, înălţate deasupra solului, şi toate facilităţile unor staţiuni de lux, de la golf, la piscine. Opera lui Disney a continuat astfel şi după moarte, iar prima decadă a secolului XXI a fost marcată de mai multe inovaţii inspirate de lucrările sale, inclusiv sala de concerte din Los Angeles, care a fost cotată drept cea mai bună sală de concerte din lume (2005).

Incontestabil, Disney a avut o influenţă uriaşă asupra domeniului vizual în secolul XX şi nu numai, o influenţă ce depăşeşte aproape orice estimare. Filmul *Albă-ca-Zăpada*, de pildă, a constituit certificatul de naştere al unei şcoli care a produs peste 200 de sisteme de animaţie până la finele secolului XX. Disney însuşi a instruit peste o mie de artişti, aproape la fel de mulţi ca Académie Julian, şcoala de artă cu cele mai multe reuşite din istorie. Desenele animate au reprezentat baza multor fenomene artistice din a doua jumătate a secolului XX şi au influenţat moda, tunsorile, domeniul decoraţiunilor interioare, designul mobilierului şi arhitectura. Postmodernismul a fost influenţat de lumea desenului animat. Influenţa animaţiei s-a consolidat şi datorită parcurilor de distracţii şi a spaţiilor create de Disney, dar şi graţie experimentelor legate de mediul înconjurător şi de planificarea urbană.

Picasso a avut, la rândul lui, o influenţă covârşitoare prin abolirea parametrilor artei figurative şi prin înlocuirea lor cu o viziune nouă, modernă. Datorită lui, un artist ca Andy Warhol a putut afirma că „în artă scapi nepedepsit“. La începutul secolului XXI, artiştii, sau mai bine spus antreprenorii din lumea artei, „scăpau nepedepsiţi“ indiferent de inovaţia propusă. De vreme ce atât influenţa lui Picasso, cât şi cea a lui Disney au fost atât de puternice, mai are oare rost să ne întrebăm care din cei doi artişti a fost mai important şi a cui influenţă e mai vizibilă? Aş spune că întrebarea are rost, din două motive. Primul dintre acestea este că esenţa artei lui Picasso a constat în distanţarea faţă de natură şi retragerea în profunzimea propriei minţi. Esenţa artei lui Disney a fost să susţină, să transforme şi să readucă la viaţă natura, conferindu-i o dimensiune suprarealistă. Aşadar, dacă vrem să estimăm a cui influenţă a fost mai amplă şi mai de durată, pronunţăm de fapt un verdict asupra importanţei sau a lipsei de importanţă a naturii.

În al doilea rând, ambii artişti s-au implicat, nu întotdeauna de bunăvoie, în politica secolului XX. Disney a fost un antreprenor de succes, iniţiatorul unei afaceri care oferea locuri de muncă mai multor mii de oameni şi care şi astăzi, în prima decadă a secolului XXI, supravieţuieşte şi e înfloritoare, aducând venituri de miliarde de dolari. Disney a fost, în atmosfera aceea atât de tensionată din punct de vedere ideologic a anilor 1930 (ani care au reprezentat perioada sa cea mai creativă), un susţinător convins al valorilor familiei şi al tradiţionalismului. A fost un om care a refuzat, cât se poate de hotărât (deşi discret), să promoveze colectivismul şi valorile socialiste. Dat fiind că a angajat mulţi intelectuali, artişti şi scriitori care la vremea aceea aveau simpatii de stânga, în studiouri apăreau deseori tensiuni; în 1941, s-a produs o grevă al cărei scop era acela de a-l forţa pe Disney să facă filme de animaţie care să susţină propaganda comunistă, sau să închidă compania. Artistul a reuşit să pună capăt grevei, fiind ajutat şi de FBI, aflat atunci sub direcţia lui J. Edgar Hoover, şi a continuat să-şi urmeze propriul drum, până la moarte. În consecinţă, diverşi autori cu orientare de stânga au încercat să-l calomnieze în repetate rânduri, atât când trăia, cât şi după aceea.[41]

Pe de altă parte, stânga l-a venerat pe Picasso, care s-a identificat cu interesele comunismului de la mijlocul anilor 1930. Înainte de acest pas, Picasso susţinuse vag „cauza progresistă“, la fel ca majoritatea artiştilor avangardişti. În orice caz, faptul că *Guernica* a fost prezentată ca piesa centrală a pavilionului guvernului celei de-a Doua Republici Spaniole la Expoziţia Internaţională din 1937, de la Paris, i-a sporit celebritatea în lume şi a reprezentat un pas important în transformarea lui într-un fel de zeu al artei, stângist. În afară de aceasta, nu a făcut însă nimic pentru a ajuta Republica aflată pe atunci într-o situaţie disperată. Deşi a protestat prin intermediul artei sale împotriva atrocităţilor nazismului, nu a recunoscut niciodată, până la sfârşitul zilelor sale, torturile şi execuţiile săvârşite de stalinişti şi de Partidul Comunist Spaniol asupra a mii de anarhişti catalani, printre care se aflau şi cunoscuţi de-ai lui. A semnat nenumărate scrisori colective de protest – semnătura nu implica nici o responsabilitate –, însă cererile de a ajuta refugiaţi spanioli, inclusiv vechi prieteni de-ai lui, nu au primit niciodată răspuns. La fel s-a întâmplat şi cu rugămintea de a-l ajuta pe vechiul său susţinător, artistul şi criticul francez Max Jacob, al cărui sprijin a contat atât de mult la începutul carierei artistice a lui Picasso. Când Jacob a fost arestat de nazişti şi i-a solicitat ajutorul, Picasso a spus în glumă: „N-are rost să intervin. Max e dat dracului. Nu-i trebuie ajutorul nostru ca să scape din închisoare“. Jacob a murit de frig în celula sa.[42]

Mulţi oameni şi-au vădit perfidia în timpul celui de-al Doilea Război Mondial şi în perioada următoare, însă perfidia lui Picasso a fost într-adevăr memorabilă. În 1940, când naziştii au ocupat Parisul, Picasso (care se pusese la adăpost de lupte, la Bordeaux) s-a întors, în ciuda faptului că era o figură reprezentativă a stângii şi un pictor ale cărui lucrări fuseseră incluse în expoziţia nazistă *Artă Degenerată*. A locuit la Paris în timpul ocupaţiei germane, fără să-l deranjeze nimeni, şi a continuat să picteze şi să-şi vândă lucrările. A fost probabil singurul artist care, la sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial (ca şi la sfârşitul Primului Război Mondial, de altfel), avea o avere mai mare decât la începutul conflagraţiei. Era fără îndoială protejat de persoane importante, printre care se afla şi sculptorul preferat al lui Hitler, dar şi de grupul de homosexuali nazişti care veniseră la Paris în timpul ocupaţiei. Picasso le dăruia picturi, desene, ceramică şi alte lucrări din colecţia sa. E de prisos să spunem că nu s-a implicat deloc în Rezistenţa franceză, căci avea oroare de violenţă (în afara cazurilor când o folosea asupra femeilor); a avut însă prieteni în rândul comuniştilor care

controlau, în 1944, în mare măsură Rezistența. Odată cu retragerea naziștilor, a fost aclamat de Partidul Comunist Francez ca erou și a început să critice el însuși, cu virulență, orice formă de compasiune sau de clemență arătată francezilor care colaboraseră cu germanii. A ținut chiar o întrunire la studioul său prin care solicita arestarea celor acuzați de colaboraționism, dintre care unii se aflau pe lista sa de dușmani personali. La Salonul de Toamnă din anul 1944, organizat în mare parte de comuniști, lui Picasso i s-a făcut onoarea de a i se propune deschiderea unei galerii dedicate exclusiv lucrărilor sale. Pe data de 5 octombrie, în ajunul deschiderii acestei galerii, presa parizianã a anunțat intrarea lui Picasso, cu o zi înainte, în rândurile Partidului Comunist.[43] Credea și el, cum au crezut mulți la vremea aceea, că Franța va aparține în cele din urmă comuniștilor. Într-adevăr, Partidul Comunist Francez era pe atunci și a rămas mult timp o forță redutabilă, care controla peste patru mii de ziare și reviste, dintre care multe publicații de artă. Partidul a reușit astfel să relanseze cariera lui Picasso la scară amplă și să-i aranjeze o serie de turnee europene sub auspiciile sale. Picasso juca un rol important în cadrul conferințelor internaționale ale comuniștilor, mai ales în cadrul celor patronate de Stalin (și de succesorii săi), care aveau rolul de a convinge țările occidentale să înceapă dezarmarea unilaterală. Tot el a desenat și porumbelul păcii – simbol al propagandei imperiului comunist. De asemenea, pictorul a refuzat categoric să condamne reprimarea repetată a revoltelor populației cu tancurile sovietice: la Berlin, în 1953, și apoi la Budapesta, în 1956; la fel s-a întâmplat și cu violențele din timpul Primăverii de la Praga, din 1968. De fapt, nu a criticat niciodată politicile comuniste ale Uniunii Sovietice și a murit membru al Partidului Comunist. De asemenea, a avut grijă ca diferitele sale case de vacanță și conace din Franța să se afle amplasate mereu în zone în care Partidul controla autoritățile locale, pentru cazurile în care ar fi intrat în conflict cu legea (prin seducerea vreunei minore, de exemplu). Așadar, susținerea stângii a contribuit în mod substanțial la consolidarea reputației lui Picasso drept „cel mai mare pictor al secolului XX“, chiar din timpul vieții sale. Chiar dacă imperiul comunist a dispărut și comunismul a murit, Picasso rămâne un erou incontestabil al stângii.

Cu toate acestea, influența factorilor politici se diminuează în timp. Popularitatea artelor și impactul lor depind, în cele din urmă, de calitate și de interesul pe care îl suscită; depind de plăcerea pe care ne-o procură, de entuziasmul pe care ni-l stârnesc și de alegerile pe care le facem. Picasso s-a distanțat de natură și s-a refugiat în sine însuși. Disney s-a apropiat de natură; a stilizat-o, a antropomorfizat-o și i-a imprimat o dimensiune suprarealistă, contribuind, în ultimă instanță, la evidențierea ei. Prin urmare, ideile sale conturează palimpseste memorabile în vocabularul vizual al lumii, la începutul secolului XXI, și vor dăinui în continuare; ideile lui Picasso, deși au convins în secolul XX, vor dispărea treptat și se vor demoda, pe măsură ce arta figurativă câștigă din nou teren. Natura este, în cele din urmă, forța supremă.

Notă

160. În 1920, Warren G. Harding a câștigat alegerile prezidențiale din America folosind îndemnul „întoarcerii la normalitate“, care viza perioada anterioară Primului Război Mondial.

15
Metafore în laborator

În volumul de faţă am discutat despre oameni deosebit de talentaţi sau oameni de geniu din domeniul artelor. Aşa cum am remarcat şi la început, creativitatea poate lua nenumărate înfăţişări. De ce nu am vorbit aici, de pildă, şi despre ştiinţe? N-aş şti ce să răspund la această întrebare. E drept că unii cititori nu ar asocia creativitatea cu ştiinţa. Oamenii de ştiinţă sunt consideraţi mai degrabă nişte exploratori; nu poţi crea ceva ce există deja. Descoperirile ştiinţifice sunt o formă de activitate faptică. Aş aduce acestui argument două obiecţii. În primul rând, de-a lungul istoriei nu s-a făcut niciodată o distincţie clară între exercitarea talentului, sau chiar a geniului, în domeniul artelor şi în cel al ştiinţelor. Imhotep reprezintă exemplul cel mai relevant de creator care a operat în mai multe domenii, fiind deopotrivă arhitect, constructor, inginer, medic, chirurg, preot şi om de stat. Arhimede (cca 287–212 î.Cr.) a fost un profet tipic al Antichităţii, cel mai mare matematician al timpului său şi poate al tuturor timpurilor, şi, de asemenea, inginer, inventator, astronom (ca şi tatăl său, Phidias), sfetnic al regelui şi autor prolific. De fapt, se asemăna destul de mult cu Imhotep şi era, în mod remarcabil, singurul scriitor grec care descifrase hieroglifele (călătorise în Egipt şi legase prietenii cu preoţii egipteni). Este, totodată, autorul celebrelor cuvinte „Daţi-mi un punct de sprijin şi voi muta Pământul din loc“. Unele dintre mecanismele pe care le-a inventat, ca de pildă Şurubul lui Arhimede, reprezintă dovezi ale creativităţii indiferent de criteriile cu care operăm, iar el a fost unul dintre acei oameni inventivi, ingenioşi şi pricepuţi în toate domeniile care apar din când în când în istorie ca să ne uimească cu iscusinţa lor. Leonardo da Vinci a reprezentat un alt exemplu asemănător, 1.600 de ani mai târziu, deşi Arhimede s-a făcut remarcat mai degrabă în domeniul ştiinţelor, iar Leonardo în arte.

Atelierele Renaşterii, mai ales în Florenţa, unde prelucrarea metalelor juca un rol atât de important, erau pline de artişti care se îndeletniceau deopotrivă şi cu ştiinţele. Verrocchio, care conducea unul dintre cele mai mari şi mai renumite astfel de ateliere, unde-şi făcuse ucenicia Leonardo (printre alţii), putea realiza aproape orice îşi dorea. Dürer, Bramante, Michelangelo şi Cellini erau artişti care cunoşteau îndeaproape lumea înconjurătoare şi felul în care funcţiona. Atunci când cineva ştie să mânuiască materialele aşa cum ştiau ei, este limpede că are noţiuni solide de fizică şi de chimie; mai mult, ei stăpâneau foarte bine şi matematica. Tradiţia creatorilor plurivalenţi a continuat şi în secolul al XVII-lea. Thomas Hobbes, unul dintre filozofii politici care au dat dovadă de creativitate (volumul său *Leviatanul* este reprezentativ), avea, de asemenea, abilităţi deosebite în domeniul geometriei, unde a urmat direcţii de cercetare foarte originale. Christopher Wren, un savant cu preocupări multiple, a fost renumit ca astronom înainte de a se dedica arhitecturii. Din Societatea Regală, a cărei înfiinţare a fost recunoscută de Carol II al Angliei în 1662, făceau parte nenumăraţi eruditi care s-au remarcat atât în domeniul artelor, cât şi în cel al ştiinţelor. Adevărul este că, până în secolul al XIX-lea, exista un sistem unitar de instruire, la care se adaptau atât cei care lucrau ca mici întreprinzători, cum a fost cazul lui Benjamin Franklin, cât şi cei instruiţi la Harvard sau Oxford. Este reconfortant să afli că, în anii 1790, poeţii Wordsworth şi Coleridge, care colaborau pe atunci la

volumul de poezii romantice *Balade lirice* (1798), se împrieteniseră, la Bristol, cu un tânăr pionier în domeniul chimiei, Humphry Davy; scriau şi citeau poezii împreună şi „criticau chimia“, după cum s-a exprimat Coleridge, „ca nişte rechini“. (Făceau de altfel şi experimente cu anumite droguri, inclusiv cu marihuana şi cu „gaz ilariant“.)[1]

Davy era creator în cel mai pur sens al cuvântului. În mai 1812, o explozie de proporţii a gazului de mină la Felling Pit, în apropiere de Sunderland, a luat viaţa a 92 de bărbaţi, dintre care unii foarte tineri. În Anglia, care avea pe atunci cea mai mare industrie minieră din lume, s-a solicitat fabricarea unei lămpi de siguranţă pentru mineri. S-au produs mai multe tipuri de astfel de lămpi, care erau însă ineficiente din diferite motive, greutatea fiind unul dintre ele. În 1815, proprietarii minelor i-au cerut ajutorul lui Davy, care era pe atunci director al Institutului Regal de pe Albemarle Street, în Londra, şi era considerat un savant de prim rang. Davy a coborât în galeriile subterane, a vorbit cu minerii şi cu administratorii şi a conceput o lampă de siguranţă. Michael Faraday, eminentul său asistent, care a contribuit semnificativ la înţelegerea electromagnetismului, a declarat: „Am asistat în laboratorul nostru la admirabila desfăşurare a întregului proces şi la experimentele care au dus la crearea lămpii“. La 9 noiembrie 1816, Davy a ţinut o prelegere celebră la Societatea Regală, intitulată „Despre prezenţa grizuului în minele de cărbune şi despre metodele de iluminat“, prin care anunţa public că a fost găsită o soluţie. Adevărul este că George Stephenson, un bine-cunoscut inginer în domeniul căilor ferate şi directorul departamentului de inginerie tehnică al minelor de cărbune Grand Allies, a realizat, la rândul său, o lampă de siguranţă înaintea lui Davy, care oferea un grad de securitate sporit. Din câte se ştie, lampa Stephenson nu a provocat niciodată explozii, pe când lampa Davy a făcut să se aprindă gazul într-o mină şi a dus la pierderea a 24 de vieţi, în 1825. Totuşi, Davy este considerat inventatorul lămpii. A intrat în istorie drept „prietenul minerilor“ şi a fost recompensat cu generozitate, primind 2.000 de lire sterline din partea Parlamentului, un set masiv de veselă de argint din partea proprietarilor minelor, Medalia „Rumford“, conferită de Societatea Regală, şi titlul de baronet. În ce mă priveşte, cel mai instructiv aspect al acestui episod mi se pare termenul „admirabil“, utilizat de Faraday pentru a descrie demersurile care au condus la realizarea lămpii. Este ca şi cum o piesă obţinută în laborator, prin procedeele ingineriei ştiinţifice, ar fi comparată cu o sculptură creată în atelierul unui artist. Tragedia este că, în 1820, ideile urmărite de Davy, chiar dacă erau admirabile, deveniseră deja de neînţeles pentru poeţii Coleridge şi Wordsworth, vechii săi colegi întru explorări. Davy s-a întâlnit ultima oară cu Wordsworth în 1827, la Lowther Castle, în Ţara Lacurilor. Poetul s-a plâns într-o scrisoare că nu mai simţise aceeaşi apropiere sufletească faţă de prietenul său: „Interesele lui ştiinţifice îl îndreptaseră într-o direcţie care mie mi-era străină şi îl abătuseră de la lucrurile cu care eram şi eu familiarizat“.[2] Prin urmare, putem data, cu destulă precizie, momentul separării artelor de ştiinţe, al despărţirii „celor două culturi“, cum avea să spună omul de ştiinţă şi romancierul C.P. Snow un secol mai târziu.

Această separare n-ar trebui totuşi accentuată, după cum ne-o dovedesc carierele a două personalităţi care au dat, la rândul lor, dovadă de multă inventivitate – scoţianul Thomas Telford (1757–1834) şi americanul Thomas Edison (1847–1931). Telford a început să lucreze ca pietrar de la vârsta de zece ani – este încă vizibilă „amprenta“ sa asupra podului şi a intrărilor în Oraşul Nou, construit de ducele de Buccleuch în localitatea Langholm din Scoţia.[3] A realizat un număr record de construcţii de inginerie civilă – şosele, poduri, canale, viaducte, porturi şi docuri –, contribuţie

rareori egalată de-a lungul istoriei, iar lucrările sale sunt de o calitate deosebită. Îi plăcuse dintotdeauna munca fizică, să lucreze fierul şi piatra cu propriile mâini şi se pricepea ca nimeni altul să îmbine măiestria execuţiei cu tehnologia de ultimă oră, la care se adăuga o extraordinară capacitate de organizare, atât de necesară pentru finalizarea proiectelor de mari dimensiuni. Putem spune că Telford a transformat zona de nord a Scoţiei datorită uriaşului Canal Caledonian ce leagă Atlanticul de Marea Nordului, la care se adaugă docurile, porturile şi cele 1.117 de poduri finalizate cu această ocazie. A construit de asemenea un drum nou, mai bun, ce lega Londra de Holyhead (şi Irlanda) şi extraordinarul pod peste strâmtoarea Menai, care a redus timpul parcurs din capitală până la destinaţia respectivă de la 41 de ore la 28. Şi-a dorit să construiască – şi a făcut o serie de planuri – un sistem naţional de şosele de centură care să ocolească vechile oraşe, un concept care şi-a depăşit epoca cu 150 de ani. Era un cititor pasionat şi avea prieteni în rândul oamenilor de litere: atunci când a plecat să-şi vadă cele mai importante lucrări din Scoţia, l-a luat cu el pe Robert Southey, *Poet Laureate*, care a scris o carte minunată despre acest subiect. Mai presus de orice însă, construcţiile lui Telford, de la ecluzele şi docurile gigantice la casele umile ale podarilor şi la bornele kilometrice, urmau linia simplităţii clasice şi prezentau unele elemente decorative de mare eleganţă, pe care le realiza chiar el sau arhitecţii talentaţi pe care-i angaja.

La rândul său, Thomas Edison, cel mai mare inventator al tuturor timpurilor, cu peste o mie de invenţii brevetate, dintre care multe de importanţă majoră, a colaborat de asemenea cu artiştii.[4] Unul dintre obiectivele sale atunci când a inventat fonograful, primul aparat de înregistrare şi reproducere a sunetelor (în 1877), a fost acela de a păstra pentru posteritate vocile marilor cântăreţi şi instrumentişti. Pe de altă parte, îmbunătăţirile pe care le-a adus iluminatului electric i-au ajutat considerabil pe dramaturgi. Împreună cu Tiffany, a colaborat la înfiinţarea primului teatru iluminat electric din New York – Lyceum –, iar proiectoarele sale au susţinut, în anii 1890, cariera dansatoarei Loïe Fuller din Chicago, ale cărei reprezentaţii de la Folie-Bergères, la Paris, presupuneau efecte de sunet şi lumini. Laboratoarele de cercetare ale lui Edison – mai întâi la Newark, apoi, la scară mai mare, la Menlo Park – erau adevărate temple ale creativităţii, a căror atmosferă boemă amintea mai degrabă de atelierele unor pictori din Montmartre decât de un laborator: Edison dormea pe jos, îmbrăcat, atunci când trecea printr-o perioadă de mare intensitate creativă.

Cercetarea în domeniul ştiinţei poate fi nu doar „admirabilă“, cum spunea Faraday, ci poate solicita din plin şi imaginaţia, la fel ca literatura. Einstein era de părere că „Omul de ştiinţă îşi spune sieşi o poveste şi află apoi dacă e adevărată sau nu cu ajutorul experimentelor“. O ipoteză este în esenţă un exerciţiu al imaginaţiei, iar fără ipoteze omul de ştiinţă nu poate avansa spre noi teritorii ale cunoaşterii. În naraţiunile ştiinţifice sau în formularea unei ipoteze, se foloseşte metafora, ca în literatură; primul său scop este transmiterea sensului cu mai multă claritate şi pregnanţă; scopul secund este acela de a le permite gânditorilor (sau scriitorilor) să iasă din aria strictă a propriilor procese mentale, în mai multe feluri – de exemplu, prin lărgirea sferei subiectului aflat în discuţie, realizată cu ajutorul corelării creative a unor idei aparent disparate, şi prin saltul de la domeniul fizic la cel metafizic. Scopul primar al metaforei a fost ingenios exploatat de Michael Faraday în celebrele sale conferinţe de la Institutul Regal din Londra (mai ales în cadrul prelegerilor de Crăciun adresate copiilor, care iubesc şi caută metaforele). Faraday a inaugurat o adevărată tradiţie, pe care au

continuat-o sir James Jeans, lordul Rutherford, Julian Huxley şi alte personalităţi care au împărtăşit, la rândul lor, adevăruri ştiinţifice publicului larg. Scopul secundar al metaforei poate fi ilustrat de mulţi oameni de ştiinţă înzestraţi cu creativitate. Un exemplu important îl reprezintă Robert Burns Woodward (1917–1979), considerat cel mai mare specialist în domeniul chimiei organice din secolul XX. În toate domeniile ştiinţifice unde subiectul în discuţie nu poate fi vizualizat din cauza dimensiunilor extrem de reduse, se folosesc metaforele; toate diagramele sunt de fapt nişte metafore. „Structurile“ tridimensionale (cuvântul „structuri“ este în sine o metaforă) din chimia organică reprezintă echipamente de laborator, metaforice în esenţă, care stimulează producerea altor metafore. Prin introducerea cuvântului „legătură“, însoţit de o serie de imagini metaforice inspirate de acest cuvânt, Woodward a reuşit să definească modelele în funcţie de care se realizează mişcarea electronilor. Ceea ce cunoaştem în prezent drept regulile simetriei orbitale a reprezentat dublul produs al unei metafore, constituită mai întâi în mintea lui Woodward, unde conceptul de „legătură“ era metafora reprezentativă; aceasta a căpătat formă graţie machetelor sale din sfere colorate, legate între ele, ce constituiau cele mai importante piese metaforice de laborator. Uneori, oamenii de ştiinţă folosesc metafore care aparent nu au nici o legătură cu subiectul cercetării lor. Einstein, de pildă, obişnuia să construiască în copilărie case din cărţi de joc, care puteau ajunge şi la 14 etaje. A continuat să înalţe astfel de case toată viaţa, pentru că îl ajutau, după cum spunea, să înveţe ce înseamnă hotărârea, independenţa şi încrederea în sine, care jucau un rol esenţial în formularea şi reformularea de „poveşti“ sau ipoteze. Atunci când o casă de acest fel se prăbuşea, fapt ce indica slăbiciunea ipotezei, omul de ştiinţă trebuia să înceapă imediat să construiască alta sau să formuleze o ipoteză diferită, până când ipoteza devenea certitudine prin experimentare. Fragilitatea caselor din cărţi de joc era în sine o virtute, asemănătoare principiului falsificabilităţii, care (după cum argumenta filozoful Karl Popper) reprezenta marele merit al unei ipoteze ştiinţifice utile; teoriile speciale şi generale ale relativităţii, enunţate de Einstein, au ilustrat-o în mod remarcabil.

Un exemplu al valorii duble a metaforelor – atât în procesul explicitării, cât şi în cel al gândirii – îl constituie lucrările marelui filozof şi psiholog american William James (1842–1910), care deţine un loc central în cadrul şcolii americane de gândire (văzută în opoziţie cu cea europeană), mai ales în domeniile teoriei şi practicii educaţionale. William James şi romancierul american Henry James erau fraţi, iar William împărtăşea, la rândul său, grija deosebită a lui Henry faţă de limbă; folosea cuvintele cu multă atenţie şi precizie şi scria nu doar elegant, ci şi (ca să fim drepţi) mult mai clar decât fratele său, Henry. William James a utilizat metaforele cu bună ştiinţă, spre deosebire de alţi savanţi, pentru că, aşa cum spunea chiar el, îl ajutau să analizeze chestiuni foarte abstracte în mod concret. Considera metaforele extrem de utile mai ales atunci când erau folosite interdependent, căci dobândeau astfel un caracter interactiv. A desenat o diagramă pe care a utilizat-o în prezentarea teoriei sale despre mecanismele minţii umane, în 1908; aceasta înfăţişează modul de interacţiune a patru „familii de metafore“ – fluxul, marginea, zborul şi păstorul –, care elucidează concepte precum schimbarea, selectivitatea, relaţiile, continuitatea şi conştiinţa personală. Modul foarte ingenios în care a folosit metaforele este ilustrat de pasajul următor, preluat din cartea sa *The Principles of Pshychology* (vol. I, p. 243):

> Viaţa noastră mentală, la fel ca existenţa unei păsări, pare alcătuită dintr-o alternanţă a zborului şi a opririlor. Ritmul limbii exprimă acelaşi lucru, căci fiecare gând e exprimat printr-o propoziţie şi

fiecare propoziţie se încheie cu un punct. În locurile unde ne oprim sunt localizate de obicei închipuiri de natură senzorială, a căror particularitate constă în faptul că pot face obiectul atenţiei noastre oricât de mult şi pot fi contemplate fără să se schimbe; locurile asociate zborului sunt populate de gânduri referitoare la relaţiile, statice sau dinamice, care se creează între elementele contemplate în perioadele de odihnă comparativă. Vom numi locurile opririlor „punctele de referinţă“, iar locurile zborului „părţile de tranziţie“ ale fluxului gândirii.[5]

O echipă modernă de cercetători a avut ideea de a analiza metaforele prezente în textele de psihologie. Examinând un anumit număr de lucrări scrise între 1894 şi 1975, au constatat că, în rândul psihologilor cu competenţe medii şi cu imaginaţie limitată, „scorul metaforelor“ era de numai trei într-un articol, pe când în cunoscuta lucrare a lui William James *The Experience of Activity* (1905), prezentată în calitate de preşedinte al Asociaţiei Americane de Psihologie, s-au găsit 29 de metafore.

Cu cât studiem mai multe exemple specifice, cu atât utilitatea metaforelor în cadrul procesului de gândire creativă devine mai clară. Mai dificil de stabilit este rolul pe care îl joacă activităţile în cadrul aceluiaşi proces. Casele din cărţi de joc ale lui Einstein contribuie într-adevăr la formarea caracterului, dar nu susţin în mod real gândirea creativă. Cu toate acestea, majoritatea oamenilor de ştiinţă şi mulţi scriitori au pe biroul lor tot felul de obiecte, jocuri şi careuri de cuvinte încrucişate, care probabil le uşurează procesul gândirii. Personal, reuşesc să mă concentrez fără probleme şi mă apuc de scris de îndată ce mă aşez la birou (sau în faţa şevaletului, sau la masa de desen), deci nu-mi prea dau seama la ce ar putea servi toate acele lucruri. Însă, în nenumărate cazuri, este limpede că activităţile acestea intermitente sau de scurtă durată susţin imaginaţia. Dickens, de pildă, care obişnuia să sară de la masa de scris pentru a face strâmbături groteşti în faţa oglinzilor din biroul său, nu este un caz singular în rândul scriitorilor. Unii autori ajung să opună atâta rezistenţă actului scrisului sau mai degrabă actului continuării scrisului, încât este nevoie să se apeleze la constrângeri de ordin fizic pentru a-i determina să se concentreze. Când am lucrat ca editor, a trebuit ca, în câteva situaţii, să-i încui pe colaboratori într-o cameră goală, cu o maşină de scris, pentru a-i obliga astfel să scrie sau să finalizeze un anume articol; am fost nevoit să-i ţin acolo până şi-au dus sarcina la bun sfârşit. Însă nenumăraţi scriitori nu-şi aştern gândurile pe hârtie într-un birou. Se ştie că Wordsworth compunea versuri în timp ce se plimba în aer liber, fie în jurul lacului de la Grasmere, fie în jurul lacului Rydal Water, fie pe când urca sau cobora un deal. Memora versurile compuse şi le scria de-abia când ajungea acasă. Uneori treceau zile întregi şi chiar săptămâni până reuşea să le aştearnă pe hârtie. Nu este limpede dacă Wordsworth era inspirat de ceea ce vedea în jur, sau dacă plimbarea şi mişcarea îi activau mecanismele creaţiei. Presupun că era vorba mai degrabă de mişcare, pentru că Wordsworth era, în anumite privinţe, o persoană mai degrabă neatentă. Sora sa, Dorothy, era cea care observa natura în detaliu şi-şi nota tot ceea ce vedea. Când cei doi fraţi se aflau la Gowbarrow Bay, în apropiere de lacul Ullswater, Dorothy a fost cea care a observat narcisele legănându-se în vânt şi a făcut o însemnare în jurnal; fratele ei a preluat impresia respectivă şi în câteva săptămâni a compus bine-cunoscutul poem despre narcise. Fără Dorothy însă, poemul n-ar fi existat.

Cu toate acestea, experienţa e mama, sau mai bine spus una dintre mamele creativităţii, iar prin experienţă înţeleg o combinaţie de spirit de observaţie şi emoţie care duce la creaţie. E adevărat că şi Emily Dickinson observa anumite detalii în natură (la fel ca Dorothy Wordsworth); mai important în acest caz este însă faptul că acele detalii îi trezeau trăiri afective profunde, de o mare sensibilitate.

De aceea poemele ei, deşi scurte, sunt atât de expresive şi de emoţionante. Sentimentele puternice ale lui Charlotte Brontë şi simţurile ei agere au ajutat-o să-şi transforme experienţa în artă în prima parte a romanului *Jane Eyre*, într-un chip surprinzător – un act de creaţie rar întâlnit în analele literaturii, datorită frumuseţii sale aparte. Scriitorii, şi mai ales romancierii, nu se simt niciodată atât de inspiraţi ca atunci când îşi transcriu propriile experienţe, chiar dacă transformă, în acelaşi timp, datele personale în ficţiune. Din acest motiv, Dickens a simţit întotdeauna că *David Copperfield* era cel mai bun roman al său. Acelaşi lucru se poate spune şi despre *Moara de pe Floss*, căci Maggie Tulliver nu e altcineva decât Mary Ann Evans în anii tinereţii, întruchipând trăirile şi sentimentele autoarei. În acel roman minunat, în povestirile din *Scenes of Clerical Life*, în *Adam Bede* şi, într-o oarecare măsură, în *Middlemarch*, George Eliot scrie din propria experienţă. Mai târziu, deşi mai abilă, a fost totuşi mai puţin convingătoare. Pentru *Daniel Deronda*, romanul ce tratează problema evreiască, şi pentru *Romola*, volum a cărui acţiune se desfăşoară în Florenţa, în timpul Renaşterii, Eliot s-a documentat cu multă atenţie şi a asimilat inteligent informaţia acumulată. Totuşi, aceste romane nu sunt atât de convingătoare ca celelalte scrieri ale ei. În cazul romancierilor, datele strânse din cărţi nu pot suplini cunoaşterea şi experienţele directe. Flaubert a scris *Madame Bovary* din adâncul inimii; povestirile sale ulterioare transpun informaţii preluate din cărţi, iar diferenţa e vizibilă. *Bouvard şi Pécuchet* are la bază o întreagă bibliotecă, dar s-a născut mort. Când văd o anume romancieră, pe care o cunosc, cum şade în sala de lectură de la London Library, îngropată în stive de cărţi, şi scrie de zor la următorul său volum, îmi spun: „O, Doamne!“

Romancierul Evelyn Waugh era pe deplin conştient de capitalul creator pe care-l reprezintă experienţa directă a întâmplărilor trăite în copilărie, în tinereţe şi la începutul procesului de maturizare, capital cu care un romancier îşi începe cariera; era conştient şi de uşurinţa cu care acest capital poate fi cheltuit – risipit, mai bine spus –, într-o singură lucrare. Waugh spunea că ar trebui gestionat cu grijă şi distribuit cu parcimonie în texte. Din păcate, adăuga el, când romancierul îmbătrâneşte şi e suficient de înţelept să priceapă cum stau lucrurile, capitalul acesta este deja pierdut. „Cheltuit“, spunea Waugh cu o expresie mâhnită pe chipul energic. Singurul mod în care putea fi redobândit era prin intermediul unor experienţe noi, deosebit de dificile şi intense. Din acest motiv, Waugh a întâmpinat aproape cu încântare al Doilea Război Mondial, care a survenit atunci când avea în jur de 35 de ani, iar capitalul său iniţial de experienţe aproape se epuizase. S-a şi folosit cu succes în proza lui de acest eveniment istoric: mai întâi drept cadru al romanului *Întoarcere la Brideshead*, o demonstraţie detaliată în jurul unui subiect romantic construit cu măiestrie, şi apoi ca substanţă ficţională a capodoperei sale în trei volume, *Sword of Honour*. La fel au stat lucrurile şi în cazul lui Anthony Powell, contemporanul lui Waugh, atunci când a scris *A Dance to the Music of Time*, roman-fluviu în 12 volume. E adevărat că un roman atât de lung nu avea cum să nu acopere întreaga viaţă de până atunci a autorului, începând din anii de şcoală şi trecând de vârsta maturităţii. Însă războiul, declanşat atunci când existenţa sa era mai bogată în evenimente şi mai intensă ca niciodată, într-o perioadă când a întâlnit oameni şi a trăit evenimente ieşite din comun, a dat substanţă celor mai bune romane ale seriei, în număr de trei, fără de care întreaga lucrare ar fi fost un eşec. Cercetătorii procesului creaţiei, mai ales cei care se ocupă de ficţiune, ar avea multe de învăţat dacă ar compara procesul asimilării la nivel literar a carierelor militare ale lui Waugh şi Powell. Prima – intensă, plină de viaţă, tragică şi nobilă; a doua – mai degrabă discursivă,

contemplativă şi filozofică; ambele bogate în ironii inspirate de război. Dacă această conflagraţie mondială n-ar fi existat, cei doi autori ar fi dat dovadă de mai puţină creativitate, sau, ca să mă exprim mai exact, ar fi creat mult mai puţin. Aceeaşi observaţie e valabilă pentru un mare număr de romancieri de sex masculin. Stendhal publicase mult până la finele anilor 1820, când avea în jur de 40 de ani. Dacă ar fi încetat să scrie în acel moment, nu am fi avut nici un motiv să citim ce a scris sau să ne amintim numele său. În 1830, a publicat însă *Roşu şi negru* şi, nouă ani după aceea, *Mănăstirea din Parma*, care sunt urmarea firească a experienţelor sale ca ofiţer şi ca intendent militar sub Napoleon. Evenimentele acestea, şi nu altele, l-au transformat într-un scriitor de primă clasă. Acelaşi lucru se poate spune şi despre Ernest Hemingway. Experienţele sale din Italia, din timpul Primului Război Mondial, l-au inspirat să scrie romanul *Adio, arme*, a cărui valoare a fost recunoscută de autor însuşi, dar şi de cititori; următoarele războaie, cel din Spania şi cel din nord-vestul Europei, i-au reîntregit capitalul ficţional şi l-au ajutat să-şi continue cariera de scriitor. Pentru scriitoarele de sex feminin, capitalul de bază îl constituie emoţia şi aventurile sentimentale, experienţa maternă şi divorţurile, care reprezintă însă o sursă din ce în ce mai greu de înlocuit, odată cu scurgerea timpului. Romanele lui Jane Austen erau alimentate de emoţiile trăite de romancieră când era tânără sau relativ tânără. Dacă nu ar fi murit la 41 de ani şi ar fi trăit 60 de ani, să zicem, în ce mod şi unde ar mai fi găsit resurse pentru a-şi împrospăta capitalul artistic împuţinat în timp?

Arta şi ştiinţa nu îşi trag neapărat seva din munca depusă de artist pentru a-şi câştiga existenţa şi de multe ori nu au nici o legătură cu aceasta. Este interesant să observăm că, atât Einstein, cât şi poetul englez A.E. Housman au lucrat mai mulţi ani în cadrul oficiului de brevete, unul la Berna, celălalt la Londra, înainte de a se dedica creaţiei. Avem apoi exemplul carierei respectabile şi prospere a lui T.S. Eliot în domeniul bancar, care a precedat-o pe cea de editor, mai potrivită pentru el. Stendhal a fost mult timp consul; tot consul a fost şi Nathaniel Hawthorne; Evelyn Waugh s-a gândit cât se poate de serios, deşi avea deja o carieră, să lucreze în acelaşi domeniu, şi chiar a făcut demersuri în acest sens. Am auzit scriitori care susţin cu înverşunare că cel mai bun stimulent pentru o viaţă productivă în domeniul poeziei şi al ficţiunii este o slujbă monotonă, nesolicitantă şi plătită regulat, care nu are absolut nimic de-a face cu creaţia.

Alţi scriitori nu ar fi deloc de acord cu acest punct de vedere şi, în orice caz, o astfel de slujbă nu reprezintă întotdeauna o opţiune pentru mulţi dintre creatorii de vârf, precum compozitorii, pictorii şi oamenii de ştiinţă. Desigur, pot lucra în învăţământ pentru a-şi câştiga existenţa şi mulţi dintre ei ţin cursuri. Însă predarea unei arte este prea strâns legată de practicarea ei pentru a crea atmosfera plină de contraste a vieţii de zi cu zi care, după cum susţine teoria, ar stimula producţia la nivel artistic. Adevărul este că toţi cei care creează sunt oameni cu personalităţi puternice şi au păreri diferite privitor la ceea ce le stimulează sau le îngreunează lucrul.

Adesea, viziunile lor sunt confuze ori s-au format atât de încet şi cu atâtea ezitări – din cauza nenumăratelor obstacole şi eşecuri – încât şi-au făcut apariţia prea târziu în viaţa lor ca să le mai influenţeze carierele, într-un moment când opţiunile se împuţinaseră considerabil, iar energia li se diminuase. Nu este uşor să creezi la cele mai înalte standarde, iar realizările artistice la acest nivel sunt adesea însoţite de agonie. Toţi creatorii cad de acord că munca lor reprezintă o experienţă dureroasă, adesea cutremurătoare, care trebuie mai degrabă îndurată decât savurată, preferabilă doar condiţiei celor ce nu creează.

Note

Capitolul 1

Anatomia pasiunii creatoare

1. Există surprinzător de puține informații referitoare la Imhotep în literatura istorică. Vezi, de pildă, *The Cambridge Ancient History* (serie nouă), i, partea a II-a: *The Early History of the Middle East*, capitolul XIV, i. Vezi de asemenea și cartea mea *The Civilisation of Ancient Egypt*, ediția a II-a, (London, 1998), pp. 36–37, 53–54, 120, 133–138, și *Grove's Dictionary of Art* , XV, p. 146, cu bibliografie.

2. Emily Anderson (ed.), *The Letters of Beethoven*, 3 vol. (London, 1961), *passim.*

3. Paul Ferris (ed.), *Dylan Thomas: The Collected Letters* (London, 1985), *passim.*

4. *Ibid*., p. 79.

5. Rudolph Sabor, *The Real Wagner* (London, 1987), capitolul IV.

6. Unele dintre schițele lui *Frau* Goldweg au supraviețuit, inclusiv o schiță a izmenelor cu danteluță și volănașe pe care le-a conceput pentru Wagner.

7. Scrisoare adresată lui Louisine Havemeyer, din 4 decembrie 1913, citată în Judith A. Barter (ed.), *Mary Cassatt: Modern Woman* (Chicago, 1998), p. 350.

8. René Gimpel, *Diary of an Art Dealer*, trad. (New York, 1966), p. 9.

9. Julia Frey, în *Toulouse-Lautrec: A Life* (London, 1994), pornind de la documentele familiei și un număr de peste 1.000 de scrisori nepublicate, ne vorbește pentru prima dată în detaliu despre situația medicală a lui Lautrec, mai ales la pp. 58–59, 70–79, 87–95, 103–108, 202–203.

10. Bradford, A. Booth, Ernest Mehew (eds), *The Letters of Robert Louis Stevenson*, 8 vol. (Yale, 1994).

Capitolul 2

Chaucer: Un om de rând din secolul al XIV-lea

1. Actele Parlamentului Angliei, ii, p. 375; pasaj important în A.R. Myers (ed.), *English Historical Documents iv, 1327–1495* (London, 1969), pp. 483–484.

2. Claire Jones, „The Use of English in Medieval East Anglian Medicine", în Jacek Fisiak și Peter Trudgill, *East Anglian English* (Cambridge, 2001).

3. C. Paul Christianson, „Chancery Standard and the Records of Old London Bridge", în J.B. Trahern (ed.), *Standardizing English* (Knoxville, 1989).

4. T.K. Derry și Trevor I. Williams, *A Short History of Technology* (Oxford, 1979), p. 234.

5. L.D. Benson, „Chaucer: A Select Bibliography", în D.S. Brewer (ed.), *Geoffrey Chaucer* (London, 1974), pp. 352–372; C.F.E. Spurgeon, *Five Hundred Years of Chaucer Criticism and Allusion, 1357–1900*, 3 vol. (Cambridge, 1925).

6. Portrete ale lui Chaucer se găsesc în manuscrisele Ellesmere al *Operelor* sale, care constituie baza majorității edițiilor moderne, aflate acum la Huntington Library; în manuscrisele de la *Troilus and Criseyde* aflate la Corpus Christi College, Cambridge, și în manuscrisele Harley 4866 de la British Library.

7. Pentru Clarence, vezi Dugdale, *Baronage*, i, p. 396, și articolul de dicționar al lui T.F. Tout din *Dictionary of National Biography*, seriile standard, XI, pp. 1214–1217.

8. M.M. Crow și C.C. Olson (eds), *Chaucer Life Records* (Oxford, 1966).

9. Vezi E.B. Graves (ed.), *Bibliography of English History to 1485* (Oxford, 1975), la „Chaucer", articolele 6999–7014, și mai ales 7007.

10. D.R. Howard, *Chaucer and the Medieval World* (London, 1987), pp. 388–371; vezi și Gervase Matthew, *The Court of Richard II* (London, 1968), *passim.*

11. J.M. Marly, *Some New Light on Chaucer* (New York, 1926); vezi și ediția lui Marly din *The Canterbury Tales* (New York, 1928).

12. Pentru Chaucer și autorii italieni, vezi H.M. Cummings, *The Indebtedness of Chaucer's Works to the Italian Works of Boccaccio*, U. [University] of Cincinnati Studies, X, p. 1916; M. Praz, „Chaucer and the Great Italian Writers of the Trecento", în *Monthly Criterion*, VI, p. 1927; J.L. Lowes, „Chaucer and Dante", în *Modern Philology*, XIV, p. 1917.

13. Vezi N.R. Havely, *Chaucer's Boccaccio* (London, 1980); A.C. Spearing, *Medieval Dream Poetry* (London, 1976).

14. H.S. Bennett, *Chaucer and the Fifteenth Century* (Oxford, 1948), p. 95; G. F. Cunningham, *The Divine Comedy in English*, 2 vol. (London, 1965–1966), introducerea. Numele lui Dante apare pentru prima oară în limba engleză în textele lui Chaucer.

15. J.A.W. Bennett, *The Parliament of Fowls* (London, 1957); R.O. Payne, *The Key of Remembrance: A Study of Chaucer's Poetics* (London, 1963).

16. David Crystal, *The Stories of English* (London, 2004), pp. 182–183.

17. Citat *ibid*., pp. 176–177.

18. *Ibid*., p. 177.

19. Pentru o ediție bună, vezi James Winny (ed.), *The Miller's Prologue and Tale* (Cambridge, 1994).

20. Crystal, 2004, pp. 163–168.

21. Pentru comentarii aprofundate, vezi John Speirs, „The Pardoner's Prologue and Tale", în B. Ford (ed.), *The Age of Chaucer* (London, 1963), pp. 109 și urm.

22. Pentru modul în care utiliza Chaucer cuvintele, vezi Bennett, 1957, pp. 81 și urm.

Capitolul 3

Dürer: Cum miroase tuşul gravorului

1. C. White, *Dürer: The Artist and His Drawings* (London, 1971).

2. F. Piel, *Albrecht Dürer: Aquarelle und Zeichnungen* (Köln, 1983).

3. W.L. Strass, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 vol. (New York, 1974; cu suplimente 1977, 1982).

4. W.M. Conway (trad., ed.), *The Writings of Albrecht Dürer* (New York, 1958).

5. G. Bott et al. (eds), *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300–1550* (New York, 1986).

6. D.C. McMurtrie, *The Gutenberg Documents* (New York, 1941); E.P. Goldschmidt, *The Printed Books of the Renaissance* (Cambridge, 1950); C. H. Bühler, *The Fifteenth-Century Book* (Philadelphia, 1960).

7. R. Hirsch, *Printing, Selling, and Reading 1450–1550* (Wiesbaden, 1967).

8. R. Lightbown, *Medieval Jewellery in Western Europe* (London, 1991).

9. A. Shestack, *The Complete Engravings of Martin Schongauer* (New York, 1969); *Le Beau Martin: Gravures et Dessins de Martin Schongauer* (Colmar, 1991).

10. *From a Mighty Forest: Prints, Drawings, and Books in the Age of Luther* (Detroit, 1983).

11. A.M. Hind, *An Introduction to a History of Woodcut, with a Detailed Survey of Work Done in the Fifteenth Century*, 2 vol. (London, 1935).

12. W.L. Strauss (ed.), *Albrecht Dürer: Woodcuts and Woodblocks* (New York, 1980).

13. M. Geisberg, *The German Single Leaf Woodcut 1500–1550* (Washington, 1974); C. Dodgson, *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum* (London, 1903), mai ales pp. 259–347.

14. C. Dodgson, *Albrecht Dürer: Engravings and Etchings* (New York, 1967) şi *Albrecht Dürer: Master Printmaker* (Boston, 1971); W. L. Strauss, *Albrecht Dürer: Intaglio Prints, Engravings, Etchings, and Drypoints* (New York, 1975).

15. Pentru picturile lui Dürer, vezi F. Anzelevosky, *Albrecht Dürer: Das Malerische Werk,* 2 vol. (Berlin, 1991).

16. Vezi W.L. Strauss (ed.), *The Human Figure by Albrecht Dürer: The Complete Dresden Sketchbook* (New York, 1972).

17. Lucrarea lui Dürer se numeşte *Etliche Underricht, zu Befestigung der Stett, Schosz und Flecken* (Nürnberg, 1527); vezi J.R. Hale, *Renaissance Fortifications: Art or Engineering* (London, 1977).

Capitolul 4

Shakespeare: Un uriaş pe care nu-l cunoaştem

1. Vezi Stanley Wells, Gary Taylor (eds), *The Oxford Shakespeare: The Complete Works* (ediţia broşată, compactă, Oxford, 1994).

2. F. W. Sternfield, „Shakespeare and Music“, în K. Muir şi S. Schoenbaum, *New Companion to Shakespeare Studies* (Cambridge, 1971), pp. 157ff; *Grove's New Dictionary of Music* (London, 1980), XVII, pp. 214–218.

3. S. Schoenbaum, *William Shakespeare: A Documentary Life* (London, 1975), unde sunt reproduse majoritatea textelor.

4. Vezi S.Wells, G.Taylor, 1994, pp. xliii–xlix.

5. W.W. Greg, *The Shakespeare First Folio* (London, 1955); C. Hinman, *The Printing and Proofreading of the First Folio of Shakespeare* (London, 1963). Prima ediţie folio s-a tipărit în facsimil în anul 1968.

6. Vezi Park Honan, *Shakespeare: A Life* (Oxford, 1998), capitolele 5 şi 6, pp. 60–94.

7. Meredith Anne Skura, *Shakespeare the Actor* (Chicago, 1993); pentru o listă a rolurilor interpretate de Shakespeare, vezi Honan, 1998, pp. 204–205.

8. Peter Thomson, *Shakespeare's Professional Career* (Cambridge, 1992).

9. Pentru universul dramatic al lui Shakespeare, vezi E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage,* 4 vol. (Oxford, 1923), mai ales vol. II, pp. 1–246, pentru companii; vol. IV şi pp. 353–578, pentru teatre.

10. Despre punerile în scenă, vezi *ibid*., III, pp. 47–102.

11. Vezi A. Gurr, *The Shakespearean Stage 1574–1642* (Cambridge, 1985); D. Bruster, *Drama and Market in the Age of Shakespeare* (Cambridge, 1992).

12. Vezi G. Wilson Knight, „The Philosophy of Troilus and Cressida“, în *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy* (London, 1961).

13. Vezi, de pildă, William Hazlitt, „Characters in Shakespeare’s Plays“, în Duncan Wu, *Selected Writings of W. Hazlitt*, 9 vol. (London, 1998), I, pp. 85–266.

14. David Crystal, *The Stories of English* (London, 2004), pp. 309–333.

15. H. Neville Davis, „The Phoenix and Turtle: Requiem and Rite“, în *Review of English Studies*, XLVI (1995).

16. J.H. Long, *Shakespeare’s Use of Music* (Florida, 1977).

17. F. W. Sternfield, *Music in Shakespearean Tragedy* (London, 1967).

18. R. Savage, „The Shakespeare-Purcell «Fairy Queen»“, *Early Music*, I (1973).

19. Kenneth Muir, *Shakespeare’s Sources* (London, 1957); Keith Dockray, *William Shakespeare, the Wars of the Roses, and the Histories* (Stroud, 2002).

20. Leslie Hotson, *Shakespeare versus Shallow* (London, 1931).

21. Vezi volumul meu *Elizabeth I: A Study in Power and Intellect* (London, 1988), pp. 377 şi urm.

22. Sidney Lee, *A Life of William Shakespeare* (London, 1916), pp. 246 şi urm.

23. Vezi G.R. Hibbard (ed.), *Hamlet* (Oxford, 1987).

24. B. Everett, *Young Hamlet: Essays on Shakespeare’s Tragedies* (Oxford, 1989).

Capitolul 5

J.S. Bach: Genetica orgii

1. Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 de vol. (London, 1995), I, pp. 774–779, cu arborele genealogic; mulţi dintre membrii familiei Bach sunt prezentaţi în articole separate. Ar trebui suplinit cu articolul despre Bach din H.C. Coller (ed.), *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, 5 vol. (London, 1929), I, pp. 148ff, care e scris mai dinamic şi conţine informaţii suplimentare.

2. Povestea aceasta despre schimbul de soţii este doar un zvon. Mai multe informaţii despre familie în P.M. Young, *The Bachs 1500–1800* (London, 1970).

3. F. Walker, „Some Notes on the Scarlattis“, *Musical Review*, XII (1951).

4. *New Grove*, 1995, XX, pp. 240–241.

5. R. Hughes (ed.), *A Mozart Pilgrimage: Being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello in the Year 1829* (London, 1975).

6. Vezi traducerea în engleză (1978) a volumului de B. Schwendowins şi W. Dömling (eds), *J.S. Bach: Zeit, Leben, Werken* (Kassell, 1976).

7. Pentru o versiune de largă circulaţie a acestui episod,vezi J.R. Gaines, *Evening in the Palace of Reason* (New York, 2004).

8. Pentru o listă detaliată de lucrări, vezi *New Grove*, 1995, I, pp. 818–836.

9. *Grove*, 1929, III, pp. 765–767.

10. E.H. Geer, *Organ Registration in Theory and Practice* (Glen Rock, New Jersey, 1957); *New Grove*, 1995, XV, pp. 684–689.

Capitolul 6

Turner şi Hokusai: Apocalipsul acum – şi altcândva

1. Citat în Mary Lloyd, „A Memoir of J.M.W. Turner“ (1880), în *Turner Studies*, IV, 1, vara 1984.

2. Pentru mai multe detalii, vezi A. Wilton (1979), J. Gage (1987) şi J. Lindsay (1986).

3. Lista completă a picturilor în ulei ale lui Turner a fost publicată de Yale University Press în 2 volume (2001).

4. Citat de Mary Lloyd în *Turner Studies*, IV, 1984.

5. A. J. Finberg, *Life of J.M.W. Turner RA* (Oxford, 1961), p. 198.

6. *Ibid*., pp. 201–202.

7. John Gage, *Color in Turner* (London, 1969), p. 35.

8. Toate patru, plus trei reprezentări similare ale lacului Como, făcute în aceeaşi excursie, sunt redate în Lindsay Stainton, *Turner's Venice* (London, 1985), planşele 1–5.

9. Gage, 1969, p. 35.

10. Citate din Finberg, 1961, pp. 198 şi urm.

11. Multe dintre aceste informaţii se găsesc în *Turner Studies*, 1982.

12. Gage, 1969, pp. 56 şi urm.

13. Finberg, 1961, p. 289.

14. R.B. Bennett (ed.), *John Constable's Correspondence* , 6 vol. (Suffolk, 1962–1968), scrisoare către C.R. Leslie, 14 ianuarie 1832.

15. William S. Rodner, „Turner and Steamboats on the Seine“, *Turner Studies*, VII, 2, iarna 1987.

16. Judy Egerton, *The Fighting Temeraire* (London, 1995).

17. John Gage, *Turner: „Rain, Steam and Speed*“ (London, 1972); John McCowbrey, „Turner's Railway: Turner and the Great Western“, *Turner Studies*, VII, 1, vara 1986.

18. Critica adusă de Twain a apărut în *A Tramp Abroad*, 2 vol. (New York, 1880), 1, p. 219; vezi şi Jerrold Ziff, „Turner's Slave Ship: What a Red Rag Is to a Bull“, *Turner Studies*, III, 2, iarna 1984.

19. De Jerrold Ziff, de pildă; vezi studiul său „J.M.W. Turner's Last Four Paintings“, *Turner Studies*, IV, 1, vara 1984.

20. Citat din *Turner Studies*, I, 1; şi IV, 1, vara 1984.

21. Vezi Joyce Townsend, *Turner's Painting Techniques* (London, 1996), capitolul 2.

22. Citat în Finberg, 1961. Vezi şi *Turner Studies*.

23. Citat în Finberg, 1961, p. 169.

24. Ruskin, *Modern Painters*, 1, partea a II-a, capitolul 7, nota 249 (ediţia de bibliotecă).

25. Joyce H. Townsend, „The Changing Appearance of Turner's Paintings“, *Turner Studies*, X, 2, iarna 1990.

26. *Ibid*., p. 71.

27. Lista principalelor sale pseudonime se găseşte în volumul *Hokusai*, editat de Matthu Forrer, cu texte de Edmond de Goncourt (New York, 1988), pp. 370–371.

28. Vezi Louis Gouse, *L'Art Japonais*, 2 vol. (Paris, 1883), 1, p. 286.

29. Pentru un tabel cronologic detaliat, vezi Forrer, 1988, pp. 384–388.

30. Jack Hillier, *The Art of Hokusai in Book Illustration* (London, 1980), oferă o anexă cu

ordinea cronologică a cărţilor ilustrate de Hokusai, pp. 263–280.

31. Vezi capitolul privitor la cascade din Gian Carlo Calza (ed.), *Hokusai* (London, 2003), în care desenele lui Hokusai sunt însoţite de fotografii ale cascadelor.

32. Pentru modul cum a evoluat imaginea *Marelui val*, vezi *ibid*., pp. 23–32.

33. Pentru detalii despre elevi, vezi Forrer, 1988, pp. 372–373.

34. Pentru conţinutul şi cronologia seriei *Manga*, vezi Hillier, 1980, pp. 97–111.

35. J.A. Michener, *The Hokusai Sketchbooks: Selections from the Manga* (Rutland, Vermont, 1958).

36. Hokusai despre meşteşuguri, vezi Hillier, 1980, pp. 181–189.

37. Pentru *shunga*, vezi *ibid*., pp. 158–180; ilustraţiile din *Nami Chidori* sunt planşele 149–153.

38. *The Pearl Diver and Two Octopuses* se găseşte în albumul *Young Pines* (1814), 3 vol., poveste erotică scrisă şi ilustrată de Hokusai, însă publicată anonim. Originalul cunoscutului desen se află în colecţia „Gerhard Pulverer“.

39. Citat în Forrer, 1988, p. 32.

40. Pentru aceste lucrări, vezi Forrer, 1988, pp. 353 şi urm.

Capitolul 7

Jane Austen: Ne alăturăm şi noi doamnelor?

1. Vezi Deirdre le Faye (ed.), *Jane Austen's Letters* (ediţia a treia, Oxford, 1995).

2. Pentru latura ei juvenilă şi nestăpânită reflectată din operele de tinereţe, vezi David Nokes, *Jane Austen* (London, 1997), pp. 115, 126–127, 141.

3. Volumul cel mai recent este al Mariei Fairweather, *Madame de Staël* (London, 2005); vezi şi recenzia lui Douglas Johnson, *Spectator*, 20 februarie 2005.

4. Vezi Griselda Pollock, „Women and Art History“, în *Grove's Dictionary of Art*, XXXIII, pp. 307–316, cu o bibliografie excelentă.

5. Am văzut acest lucru cu ochii mei în 1966; în fruntea femeilor academician din cadrul Academiei Regale se afla doamna Laura Knight.

6. Vezi Marion Kingston Stocking (ed.), *The Clairmont Correspondence*, 2 vol. (Baltimore, 1995).

7. Cea mai bună carte referitoare la personalitatea lui Jane Austen este *Jane Austen the Woman* a lui George Holbert Tucker (London, 1994).

8. Dintre multele biografii ale lui George Sand, o prefer pe aceea, din fericire scurtă, de Donna Dickenson, *George Sand: A Brave Man, the Most Womanly Woman* (London, 1989); pentru ultimele cercetări în domeniu, vezi ediţia specială dedicată lui George Sand în revista *Magazine Littéraire* (Paris, 2004). Există şi o biografie recentă întocmită de Elizabeth Harlan, *George Sand* (New Haven, Connecticut, 2004).

9. Biografia standard a lui George Eliot îi aparţine lui Gordon S. Haight, *George Eliot* (Oxford, 1968); două biografii recente, ambele bune, sunt scrise de Frederick Karl (1995) şi de Rosemary Ashton (1996).

10. Pentru mai multe detalii despre scrierile lui Eliot, vezi John Rignall (ed.), *A Reader's Companion to George Eliot* (Oxford, 2000).

11. Citat în *ibid*., pp. 412–413.

12. Pentru influenţa romanului *Daniel Deronda* în Europa, vezi volumul meu *History of the Jews* (London, 1987), pp. 378–379; [trad. rom. *O istorie a evreilor*, Humanitas, Bucureşti, 2015, pp. 437–439].

13. Despre Eliot şi femei, vezi Rignall, *A Reader's Companion to George Eliot*, pp. 466–471.

14. Pentru legătura dintre contextul romanelor lui Austen şi situaţia sa materială, vezi Mary Lascelles, *Jane Austen and Her Art* (Oxford, 1939), pp. 1–40. Este cel mai bun volum referitor la Austen ca romancieră.

15. Pentru operele de tinereţe etc., vezi R.W. Chapman, *Minor Works* (Oxford, 1982), vol. IV al ediţiei sale *Works of Jane Austen*, care comentează asupra diferitelor manuscrise.

16. Realismul lui Jane Austen a fost adesea pus sub semnul întrebării: de ce a scris atât de puţin despre războiul de proporţii din timpul vieţii sale? Am răspuns acestei întrebări în discursul meu anual din cadrul Societăţii „Jane Austen", 1996, „Jane Austen, Coleridge, and Geopolitics", în Report of the Society (1997). Vezi şi Brian Southam, *Jane Austen and the Navy* (London, 2000).

Capitolul 8

A.W.N Pugin şi Viollet-le-Duc: Goticul pentru toţi

1. Nu ştiu dacă există vreo biografie a lui Pugin tatăl, deşi el figurează în *Dictionary of National Biography*; în *Dictionary of British Architecture* de Howard Colvin, pp. 667–668, şi în *Grove's Dictionary of Art*, XXV, pp. 710–711, cu bibliografie. Există şi un eseu de F.G. Roe, „The Elder Pugin", în *Journal of the Old Watercolour Society Club*, XXXI, 1956.

2. Ilustraţiile de înaltă clasă ale lui Pugin tatăl se găsesc în cartea la care a colaborat cu J. Britton, *Illustrations of the Public Buildings of London*, 2 vol. (London, 1825, 1828).

3. Pentru mai multe detalii, vezi *Pugin: A Medieval Victorian*, de M. Trappes-Lomax (London, 1932); şi P. Stanton, *Pugin* (London, 1971).

4. Pentru lucrările de început, vezi *Pugin: A Gothic Passion*, de Paul Atterbury şi Clive Wainwright (London, 1994).

5. *Gothic Furniture in the Style of the Fifteenth Century, Designed and Etched by A.W.N. Pugin* (London, 1835).

6. Pentru piesele aflate la Victoria and Albert Museum, vezi Atterbury şi Wainwright, 1994.

7. Vezi Michael McCarthy, *The Origins of the Gothic Revival* (Yale, 1987).

8. Citat în Guy Williams, *Augustus Pugin v. Decimus Burton: A Victorian Architectural Duel* (London, 1990), p. 109.

9. O listă a scrierilor lui Pugin figurează în *Grove's Dictionary of Art*, XXV, p. 716.

10. Pentru realizările lui Pugin, vezi P. Waterhouse, „The Life and Work of Welby Pugin", *Architectural Review*, 1897–1898 (în şase părţi).

11. Vezi M.H. Port (ed.), *The Houses of Parliament* (London, 1976); vezi şi *The History of the King's Works* , vol. 6 (London, 1973). E.W. Pugin, fiul lui A.W.N. Pugin, a scris un pamflet despre acest subiect, publicat în 1867, căruia A. Barry i-a răspuns în 1868.

12. Pentru meşteşugarii cu care a lucrat Pugin, vezi Alexander Wedgwood, *A.W.N. Pugin and the Pugin Family* (London, 1985).

13. Citat în *ibid*.

14. Citat în Atterbury şi Wainwright, 1994.

15. Kenneth Clark, *The Gothic Revival* (London, 1928), p. 95.

16. Citat în Atterbury şi Wainwright, 1994.

17. Cea mai bună biografie a lui Morris e scrisă de Fiona MacCarthy, *William Morris* (London, 1994).

18. Pentru o prezentare generală referitoare la Morris, vezi L. Parry (ed.), *William Morris* (catalogul expoziţiei, Victoria and Albert Museum, London, 1996).

19. Jean-Paul Midant, *Viollet-le-Duc and the French Gothic Revival* (Paris, 2002).

20. Pentru casele deţinute de Viollet-le-Duc, vezi volumele sale *Habitations Modernes*, 2 vol. (Paris, 1875–1877); există un desen al vilei sale din Lausanne şi în volumul lui Midant, 2002, p. 161.

21. Pentru Carcassonne, Pierrefonds şi lucrările întreprinse de Viollet-le-Duc, vezi Midant, 2002, pp. 96 şi urm., pp. 110 şi urm. Vezi şi *Grove's Dictionary of Art* , V, pp. 726–728, cu diagrame şi o bibliografie despre cetatea Carcassonne.

Capitolul 9

Victor Hugo: Un geniu fără minte

1. *The Distance, the Shadows*, traducerea a 66 de poeme importante ale lui Hugo, realizată de Harry Guest (London, 1981), reprezintă încercarea cea mai reuşită de a familiariza publicul vorbitor de engleză cu poezia lui Hugo.

2. Prima ediţie completă se intitulează *Édition d'Imprimerie Nationale*, 45 vol. (Paris 1904–1952); o ediţie mai bună este *Édition Chronologique*, 18 vol., Jean Massin (Club Français de Livre 1967–1971); o a treia, editată de Jacques Seebacher şi de Guy Rosa, a fost publicată de Laffont în 15 volume din ceea ce editorul a numit „Bonquins" (1985–1990). H. Guillemin a editat trei volume de *Œuvres Poétiques* pentru *Pléiade* (1964–1974). Aşa-numitele 45 de volume ale operelor sale complete cuprind 4 volume de corespondenţă şi alte selecţiuni din textele autorului. Vezi bibliografia din volumul lui Graham Robb, *Victor Hugo* (London, 1997), pp. 634–637.

3. Robb, 1997. Nu există încă o biografie bună a lui Hugo scrisă de un francez – cea a lui André Maurois, *Olympio* (1954), e cea mai bună. Biografia lui Herbert Juin, *Victor Hugo*, 3 vol. (Paris, 1980–1986), e cea mai lungă. Cea a Joannei Richardson, *Victor Hugo* (London, 1976), se dovedeşte, de asemenea, utilă.

4. Pentru o listă adnotată, vezi Stanley Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music* (London, 1980), VIII, pp. 769–770.

5. Honoré de Balzac, *Lettres à Madame Hauska*, 2 vol. (Paris, 1990), II, p. 8.

6. Vezi poemul său „Ce qui se passient aux Feuillantines", din *Les Rayons et les Ombres*, *Œuvres poetiques* (*Pléiade*, Paris), i, p. 1064.

7. „La Civilisation", *Œuvres complètes*, XII, p. 608.

8. *Les Misérables*, II, p. 362.

9. A. Lambert, *Le Siège de Paris* (Paris, 1965), p. 336.

10. Philip Mansel, *Paris between Empires, 1814–1852* (London, 2001), p. 294.

11. Vezi Robb, 1997, p. 247. Robb oferă toate detaliile chestiunii, pp. 241–272.

12. Verlaine, *Œuvres en prose complètes* (Paris, 1972), p. 107.

13. Mi se pare că relatarea aceasta e mai degrabă *bien trouvé* decât exactă. Când locuiam la Paris, mai existau oameni care îi cunoscuseră pe anumiţi membri ai familiei Hugo şi pe unele dintre

cunoştinţele lui, iar poveştile de felul acesta abundau. N-am reţinut numele informatorului meu, însă deţinuse o poziţie importantă în administraţia fostelor palate regale ale Franţei. Vezi Henri Guillemin, *Hugo et la Sexualité* (Paris, 1954), p. 134.

14. Pentru funeralii, vezi Robb, 1997, pp. 527 şi urm.

15. Pentru Tennyson, vezi Robb, 1997, p. 515; pentru Thackeray, vezi Gordon N. Ray, *Letters and Private Papers of W.M. Thackeray*, 4 vol. (Oxford, 1945), I, p. 228; II, pp. 44, 139–154.

16. *Pilgrim Edition of the Letters of Charles Dickens*, 12 vol. (Oxford, 1965–2002), X, p. 155; V, p. 15; VI, pp. 334–335.

Capitolul 10

Mark Twain: Cum să spui o anecdotă

1. Mi-a fost mai la îndemână volumul *The Oxford Mark Twain*, ed. Shelley Fisher Fishkin, 27 de vol. (1996), facsimile ale ediţiilor originale. E o ediţie ieftină care are (în general) introduceri foarte bune, scrise de mai mulţi autori, iar caracterele tipografice şi aşezarea în pagină, păstrate întocmai, redau cu succes atmosfera de epocă. Există şi o ediţie mai specializată, *The Works of Mark Twain*, în curs de publicare la Iowa Center for Textual Studies, University of California Press, care include şi texte ce nu au mai fost adunate în volum până acum.

2. Regăsim fenomenul pe care l-a reprezentat Twain mai ales în discursurile lui, adunate în volum, cu o introducere de William Dean Howells, retipărite în culegerea *The Oxford Mark Twain* (1996), cu o introducere scrisă de actorul Hal Holbrook. Holbrook a făcut înconjurul Statelor Unite cu spectacole comice pentru un singur actor, aşa cum procedase şi Twain, şi a studiat înfăţişarea şi manierismele scriitorului.

3. J.H. şi R. Hagood, *Hannibal: Mark Twain's Town* (Marcelline, Missouri, 1987). Vezi şi M.M. Brashear, *Mark Twain, Son of Missouri* (New York, 1964).

4. Vezi Randall Knoper, *Acting Naturally: Mark Twain in the Culture of Performance* (Berkeley, 1995).

5. E.M. Branch, *The Literary Apprenticeship of Mark Twain* (Urbana, Illinois, 1950).

6. *The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County and Other Sketches* formează un volum separat în cadrul culegerii *The Oxford Mark Twain* (1996), cu o introducere de Roy Blount, Jr.

7. Vocea lui Twain a fost descrisă ca „un fel de bâzâit nazal“ sau ca „un fel de zumzet care ar răzbate din interiorul unui cadavru“. Se spunea că vorbeşte cu „accentul tărăgănat din Missouri“ sau cu accentul din „zona de est a coastei Noii Anglii“. Vezi Paul Fatout, *Mark Twain on the Lecture Circuit* (Carbondale, Illinois, 1960).

8. Există multe biografii ale lui Twain. Cel mai mult îmi place cea a lui Andrew Hoffman, *Inventing Mark Twain* (London, 1997), care are un capitol interesant despre cuvântările ţinute de Twain, pp. 162–167. Fred W. Lorch, *The Trouble Begins at Eight: Mark Twain's Lecture Tours* (Ames, Iowa, 1960).

9. Fred W. Lorch, *The Trouble Begins at Eight: Mark Twain's Lecture Tours* (Ames, Iowa, 1960).

10. David R. Sewell, *Mark Twain's Languages: Discourse, Dialogue, and Linguistic Variety* (Berkeley, 1981).

11. E important să reţinem că *Wilson Zevzecul*, deşi e presărat cu remarci amuzante şi are câte un

aforism la începutul fiecărui capitol, e în esenţă o poveste despre chestiuni de rasă.

12. Cea mai bună ediţie, în opinia mea, este *Mark Twain: Adventures of Huckleberry Finn: The Only Comprehensive Edition* (Mark Twain Foundation, U.S.A.; London, 1996), cu o introducere de Justin Kaplan şi o *addenda* întocmită de Victor Doyno. Ediţia include şi un facsimil al manuscrisului original, care e o adevărată revelaţie.

Capitolul 11

Tiffany: Vedere prin sticla fumurie

1. Pentru o explicaţie relevantă a modului de producere a sticlei, vezi Keith Cummings, *A History of Glassforming* (London, 2002).

2. Susan Frank, *Glass and Archaeology* (London, 1982).

3. Referitor la terminologie, vezi H. Newman, *An Illustrated Dictionary of Glass* (London, 1977).

4. H. Tait (ed.), *5000 Years of Glass* (London, 1991).

5. D. Klein, *Glass: A Contemporary Art* (London, 1989); vezi şi D. Klein, W. Lloyd, *The History of Glass* (London, 1984).

6. M. Wiggington, *Glass in Architecture* (London, 1990).

7. Pentru detalii despre începuturile firmei lui Tiffany, vezi J. Loring, *Tiffany's 150 Years* (New York, 1987).

8. Pentru argintăria Tiffany, vezi W.P. Hood *et al.*, *Tiffany Silver Flatware* (London, 1999).

9. Vezi B. MacLean Ward şi G.W.R. Ward, *Silver in American Life* (Yale, 1979–1982).

10. Privitor la influenţa lui Inness, vezi Adrienne Baxter Bell, *George Inness and the Visionary Landscape* (New York, 2003).

11. Referitor la firma lui Tiffany, vezi „Dictionary of Firms and Artists" în catalogul expoziţiei *In Pursuit of Beauty: Americans and the Aesthetic Movement* (Metropolitan Museum, New York, 1986).

12. Robert Koch, *Louis C. Tiffany: Rebel in Glass* (New York, 1964).

13. Referitor la vitraliile realizate de Tiffany, vezi Vivienne Couldrey, *The Art of Louis Comfort Tiffany* (London, 1989).

14. Sarah Brown, *Stained Glass: An Illustrated History* (London, 1994).

15. Catherine Brisac, *A Thousand Years of Stained Glass*, trad. (New Jersey, 1984).

16. Pentru ilustraţii ale remarcabilelor articole de sticlărie realizate de Tiffany, vezi Paul Greenhalgh (ed.), *Art Nouveau 1890–1914*, catalogul expoziţiei (Victoria and Albert Museum, London, 2000); Tod M. Volve, Beth Cathus, *Treasures of the American Arts and Crafts Movement 1890–1920* (London, 1988); Couldrey, 1989; R. Koch, *Louis C. Tiffany: Glass, Bronzes, Lamps – A Complete Collector's Guide* (New York, 1971).

17. Pentru producerea sticlei sidefate numite *favrile*, vezi M. Amaya, *Tiffany Glass* (New York, 1967).

18. Vezi H. McKean, *The Lost Treasures of Louis Comfort Tiffany* (New York, 1980).

19. Referitor la casa de la Oyster Bay, vezi H. McKean, *Laurelton Hall: Tiffany's Art Nouveau Mansion* (Winter Park, Florida, 1977).

20. În privinţa creşterii interesului pentru creaţiile lui Tiffany, vezi A. Duncan, *Louis Comfort Tiffany* (New York, 1992).

Capitolul 12

T.S. Eliot: Ultimul poet cu ghetre

1. Lyndall Gordon, *Eliot's Early Years* (Oxford, 1977).

2. Peter Ackroyd, *T. S. Eliot* (London, 1984), pp. 30–54.

3. Vezi Gordon, 1977.

4. Bertrand Russell, *Autobiography* (London, 1968), vol. 2., „Letter to Lady Ottoline Morrell", 27 March 1914 [trad rom. *Autobiografia* lui Bertrand Russell, Humanitas, Bucureşti, 2018].

5. Ackroyd, 1984, p. 54. Valerie Eliot (ed.), *The Letters of T.S. Eliot*, vol. 1, *1898–1922* (London, 1988) oferă informaţii valoroase.

6. Richard Aldington, *Ezra Pound and T.S. Eliot* (Hurst, Berkshire, 1954).

7. Pentru Pound, vezi Noel Stock, *The Life of Ezra Pound* (London, 1970) şi D.D. Paige (ed.), *Letters of Ezra Pound* (London, 1951).

8. Pentru *Tărâmul pustiit*, vezi Valerie Eliot (ed.), *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts, including the Annotations of Ezra Pound* (London, 1971).

9. Cyril Connolly, *The Modern Movement*, 2 vol. (London, 2002), II, pp. 227 şi urm.

10. Helen Gardner, *The Composition of the Four Quartets* (London, 1978).

11. Keith Alldritt, *Eliot's Four Quartets: Poetry as Chamber Music* (London, 1978).

Capitolul 13

Balenciaga şi Dior: Estetica unei butoniere

1. D. de Marly, *The History of Haute Couture 1850–1950* (London, 1986).

2. D. de Marly, *Worth: Father of Haute Couture* (London, 1990).

3. R. Lynam (ed.), *Paris Fashion: The Great Designers and Their Creations* (London, 1972).

4. Vezi reuşitul volum *Balenciaga*, de Marie-Andrée Jouve, text de Jacqueline Demornex, trad. (London, 1989).

5. Edmonde Charles-Roux, *Le Temps Chanel* (Paris, 2004).

6. Colin McDowell, *Forties Fashion and the New Look* (London, 1997).

7. Referitor la începuturile lui Dior, vezi autobiografia sa, *Dior on Dior*, trad. (London, 1957).

8. Marie-France Pochna, *Christian Dior* (Paris, 2004).

Capitolul 14

Picasso şi Walt Disney: Mai este loc pentru natură în lumea modernă?

1. J. Palau i Fabre, *Picasso en Cataluna* (Barcelona, 1966).

2. Referitor la lucrările lui Picasso, vezi C. Zervos, *Pablo Picasso*, 33 vol. (Paris, 1932–1978).

3. F. Fontbona, *Casas* (Barcelona, 1979).

4. Pentru portretele realizate de Casas, vezi *Ramon Casas: Retrats al Carbo*, catalogul expoziţiei, C. Mendoza, ed. (Palacio Virreira, Barcelona, 1982).

5. Referitor la portretele realizate de Picasso, vezi John Richardson, *A Life of Picasso*, vol. 1, *1881–1906* (London, 1991), pp. 146–147, unde sunt ilustrate 14 dintre acestea; câteva dintre desenele lui Casas se găsesc la pp. 144–145.

6. Privitor la lumea artistică a Barcelonei şi competitivitatea ei, vezi *Homage to Barcelona: The City and its Art, 1888–1936*, catalogul expoziţiei (Arts Council, London, 1986), mai ales pp. 149 şi

urm.

7. R.A. Kibbey, *Picasso: A Comprehensive Bibliography* (London, 1977); există o secţiune bibliografică relevantă la sfârşitul articolului despre Picasso al Melissei McQuillan din *Grove's Dictionary of Art* (London, 1996), vol. 24, pp. 728–730.

8. London, 1988.

9. Vezi M. Richet, *Musée Picasso: Catalogue Sommaire des Collections* (Paris, 1987); Museu Picasso, *Catalog de Pintura i Dibuix* (Barcelona, 1984); J.L. Sicart, *Museu Picasso, Catalogo* (Barcelona, 1971).

10. Pentru „perioada albastră", vezi Richardson, I, 1991, pp. 211–307.

11. *Ibid*., pp. 334–349.

12. *Les Demoiselles d'Avignon*, 2 vol. (Musée Picasso, Paris, 1988).

13. Vezi excelentul articol despre cubism al lui Christopher Green, *Grove's Dictionary of Art*, vol. 8, pp. 239–247; *Picasso and Braque: Pioneering Cubism* (Museum of Modern Art, New York, 1989).

14. C. Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage* (New Haven, Connecticut, 1992).

15. E. Opler (ed.), *Picasso's Guernica* (New York, 1988); H. Chipp, *Picasso's Guernica: History, Transformation, Meanings* (London, 1989).

16. Pentru perioada respectivă, vezi Richardson, *A Life of Picasso*, vol. 2, *1907–1917* (London, 1996).

17. Privitor la clienţii lui Picasso din perioada de început, vezi A. Stassinopoulos Huffington, *Picasso: Creator and Destroyer* (London, 1988), pp. 74–131.

18. Huffington, 1988, p. 83 (Stein), p. 98 (Braque).

19. Referitor la Picasso şi Matisse, vezi *Matisse. Picasso*, catalogul expoziţiei (Tate Gallery, London, 2002).

20. Huffington, 1988, pp. 127, 134, 172, 190.

21. Vezi F. Gilot şi C. Lake, *Life with Picasso* (London, 1965).

22. Huffington, 1988, pp. 64, 194, 203.

23. *Ibid*., pp. 233–234.

24. *Ibid*., pp. 251, 424.

25. F. Thomas şi O. Johnston, *Disney Animation: The Illusion of Life* (New York, 1981).

26. Michael Barrier, *Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age* (Oxford, 2003), pp. 35–48.

27. Diane Disney Miller, *Walt Disney: An Intimate Biography by His Daughter* (London, 1958), pp. 53–74.

28. *Ibid*., pp. 75 şi urm.

29. Barrier, 2003, pp. 38 şi urm.

30. Christopher Finch, *The Art of Walt Disney* (New York, 1999), pp. 20 şi urm.

31. Barrier, 2003, pp. 63 şi urm.

32. Cu privire la Disney şi filmele sonore, vezi Miller, 1958, pp. 93 şi urm.

33. Referitor la *Vaporaşul Willie*, vezi Barrier, 2003, pp. 51–57.

34. Finch, 1999, pp. 28–31.

35. Pentru un stop-cadru din *Flori și copaci*, vezi *ibid*., p. 29.

36. Barrier, 2003, pp. 124–129, 193–233.

37. B. Thomas, *The Art of Animation: The Story of the Disney Studio Contribution to a New Art* (New York, 1966).

38. D. Atwell, *Cathedrals of the Movies* (London, 1980); D. Sharp, *The Picture Palace* (London, 1969).

39. Finch, 1999, p. 108.

40. R.B. Beard, *Walt Disney's EPCOT: Creating the New World of Tomorrow* (New York, 1982).

41. Pentru mai multe informații despre relația lui Disney cu sindicatele, cu FBI-ul și cu politica, vezi Marc Eliot, *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince* (London, 1994).

42. P. Andreu, *Vie et mort de Max Jacob* (Paris, 1982).

43. Pentru o prezentare edificatoare, dar fără tentă critică a aderării lui Picasso la comunism, vezi Gertje R. Utley, *Picasso: The Communist Years* (Yale, 2001); vezi de asemenea o recenzie a lucrării, scrisă de James Lord, în *Times Literary Supplement*, 30 March 2001; vezi și J.S. Boggs, „Picasso and Communism", *Artscanada* (1980).

Capitolul 15

Metafore în laborator

1. Referitor la Coleridge și Davy, vezi Richard Holmes, *Coleridge: Early Visions* (London, 1989), pp. 245, 259, 303.

2. Scrisoare a lui Wordsworth către sir John Stoddart, 1831, citată în Anne Treneer, *The Mercurial Chemist: A Life of Sir Humphry Davy* (London, 1963), p. 214.

3. Referitor la Telford, vezi Alastair Penfold (ed.), *Thomas Telford, Engineer* (London, 1980).

4. Cu privire la Edison, vezi Robert Silverberg, *Light for the World: Edison and the Power Industry* (New York, 1967).

5. Vezi Jeffrey V. Osowki, „Ensembles of Metaphor in the Psychology of William James", în D.B. Wallace și H.E. Gruber (eds), *Creative People at Work* (New York, 1989).